

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE FILOLOGÍA

**DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA ESPAÑOLA II (LITERATURA
ESPAÑOLA)**



TESIS DOCTORAL

La poesía de José Hierro en su tiempo

TESIS DOCTORAL

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Jesús María Barraión Muñoz

Director:

Carlos Bousoño Prieto

Madrid, 2002

ISBN: 978-84-8466-279-2

© Jesús María Barraión Muñoz, 1994

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE FILOGÍA
DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA ESPAÑOLA II

LA POESÍA DE JOSÉ HIERRO EN SU TIEMPO

Trabajo de investigación presentado por Jesús
María Barrajon Muñoz para la obtención del
grado de doctor bajo la dirección del doctor
don Carlos Bousoño.

Madrid, septiembre de 1993

A mi madre

INDICE

0. Introducción.....	6
1. La poesía de José Hierro en su tiempo. Cuestiones previas.....	11
1.1. El estado de la cuestión.....	11
1.2. Nuestro planteamiento.....	20
1.2.1. Aclaración sobre el método. Materialismo e imaginación.....	34
1.2.2. Edad, época, generación en la teoría de Bousoño.....	40
1.2.2.1. La poesía de José Hierro: su edad, su época, su generación.....	42
1.2.2.2. Poesía contemporánea Poesía poscontemporánea.....	44
1.3. Factores biográficos y formativos determinantes de la cosmovisión personal de José Hierro.....	48
1.3.1. <u>Prehistoria literaria</u>	63
1.3.2. <u>Cadalso y Espronceda: dos poetas en un cambio de "Edad"</u>	75
1.4. Precisión sobre el término "irracionalismo".....	83
1.4.1. El irracionalismo de la época contemporánea.....	91
NOTAS.....	93
2. <u>Tierra sin nosotros</u>	128
2.1. <u>Paréntesis sobre el proceso creador</u>	128
2.2. <u>El irracionalismo en Tierra sin nosotros</u> ...132	
2.2.1. Precisiones sobre el simbolismo heterogéneo y el simbolismo en general en la poesía de José Hierro.....	146
2.2.2. El irracionalismo de simbolismo heterogéneo complicado con la presencia del desdoblamiento y la superposición temporal.....	155
2.2.3. Un caso de superposición temporal...160	
2.2.4. Los símbolos homogéneos.....	163
2.2.5. Otras manifestaciones de la irracionalidad.....	169
2.2.6. Racionalidad e irracionalidad de la alucinación.....	184
2.2.7. <u>Tierra sin nosotros</u> como "análisis irracional de realidades".....	195
NOTAS.....	198

3. <u>Alegoría</u>	216
3.1. La perspectiva existencial como causa de la acentuación del irracionalismo.....	231
3.2. La naturaleza.....	252
3.3. Narrativismo. lenguaje directo.....	260
NOTAS.....	265
4. <u>Con las piedras, con las piedras</u>	279
4.1. Voluntad de osuridad.....	296
4.2. El cambio de tono.....	313
4.3. Continuación del irracionalismo poético....	316
NOTAS.....	318
5. <u>Quinta del 42</u>	326
5.1. Alegoría disémica enmarcada en un símbolo heterogéneo.....	344
5.2. Oscuridad. Racionalidad e irracionalidad...	350
5.3. La palabra en perspectiva.....	360
5.4. Proyecciones. Doble irracionalidad.....	366
5.5. Culturalismo.....	371
5.6. Continuación de la anterior línea poética. Irracionalismo.....	377
NOTAS.....	380
6. <u>Estatuas yacentes</u>	390
NOTAS.....	401
7. <u>Cuanto sé de mí</u>	402
7.1. Metapoesía y triunfo de la racionalidad....	402
7.2. Racionalidad. Racionalismo. Irracionalismo. Sentido de lo metapoético en la poesía de José Hierro.....	421
7.3. Irracionalismo al servicio de la racionalidad: ocultación, culturalismo, superposición espacio-temporal.....	426
7.4. Continuación de la línea poética anterior.. Significación de esta pervivencia.....	437
7.5. Significación de la línea poética emprendida por José Hierro en <u>Cuanto sé de mí</u> en relación con la poesía de nuestro tiempo....	448
NOTAS.....	461
8. <u>Libro de las alucinaciones</u>	472
8.1. Irracionalismo y objetivismo. Estructuración del poema.....	475
8.2. Metapoesía e intertextualidad.....	522
8.3. Referencias culturales en <u>Libro de las</u>	

<u>alucinaciones</u>	531
8.4. Algunos títulos de poemas de <u>Libro de las</u> <u>alucinaciones</u>	533
8.5. El irracionalismo.....	537
NOTAS.....	541
9. <u>Agenda</u>	550
9.1. Recreación del tono poético iniciado en <u>Tierra sin nosotros</u> desde la perspectiva de la contención expresiva.....	553
9.1.1. "El niño": La nueva perspectiva de Hierro sobre un fondo antiguo.....	557
9.2. Culturalismo.....	563
9.3. "Dos madrigales para nietas": otro modo de proyección.....	583
9.4. La racionalidad de lo irracional. Proceso poético. Metapoesía.....	588
9.4.1. La metapoesía en el ritmo de la prosa.....	604
9.5. "La casa": Alegoría disémica.....	608
9.6. "Cinco cabezas": irracionalidad visionaria.....	613
NOTAS.....	622
10. <u>Emblemas neurorradiológicos</u> y otras colecciones de poemas.....	633
NOTAS.....	643
11. Conclusiones: La trayectoria poética de José Hierro.....	644
12. Bibliografía citada.....	656

0. INTRODUCCIÓN

La bibliografía sobre la poesía de José Hierro es lo suficientemente numerosa como para que el primer recelo ante el presente trabajo sea, precisamente, el de la conveniencia de su realización. En efecto, son numerosos los artículos, libros y tesis doctorales dedicados al estudio de la poesía de Hierro, brillantes y esclarecedores muchos de ellos, desde el trabajo de Douglass M. Rogers (1964) hasta el reciente de Jolanta Bartoszewska (1991), pasando por los de José Olivio Jiménez, Aurora de Albornoz, Maurine M. Brown, Emilio E. de Torre, Susana Cavallo, María Luisa Cooks, Dionisio Cañas, Gonzalo Corona Marzol, Luce López-Baralt, etc. Por supuesto, no agotan las posibilidades de estudio sobre la obra de Hierro, pero parecería que, simplemente, dejan, por el momento, espacio para trabajos específicos. El tema que nos proponemos, el del estudio de la poesía de José Hierro en su tiempo, sin embargo, y a la luz de la bibliografía actual sobre Hierro, podría ser juzgado como reiterativo y carente de interés. A este inconveniente, se sumaría la reciente lectura de la tesis de Jolanta Bartoszewska, con un título similar al nuestro, José Hierro en su tiempo. Sin embargo, y por eso el trabajo se presenta, juzgamos que aún, después de todos estos estudios, quedan algunos aspectos importantes de la poesía de Hierro por concretar, en especial, el de su situación en la poesía de su tiempo, y el de la evolución de la misma en ese contexto.

No se trata de intentar ubicar a Hierro dentro de parámetros tan poco precisos como los que se corresponden a clasificaciones como "poesía social", "poesía testimonial", "poesía comunicativa", "poesía del conocimiento", etc.,

etiquetas con las que la poesía de Hierro ha sido calificada, y con todo sentido, por otra parte, pues no parece haber poesía que no sea ninguna de estas cosas. Tampoco se trata de efectuar un estudio comparativo entre Hierro y otros poetas de su tiempo, ni tan sólo de señalar semejanzas o diferencias entre su poesía y las poéticas dominantes en el momento en que aquélla se escribe, sino de volver a estudiar la misma observando qué es lo que en ella perdura de los modos literarios anteriores, qué lo que se ajusta a las nuevas realidades, cuál su desarrollo en ese contexto. Para realizarlo, los estudios literarios de Carlos Bousoño pueden resultar adecuados. Por una parte, sus estudios sobre las épocas literarias nos permiten situar la poesía de José Hierro en su momento histórico concreto, y lo hacen con la flexibilidad necesaria como para que puedan observarse los matices que señalan las particularidades de la poesía de Hierro; por otra parte, sus estudios sobre el irracionalismo de las épocas contemporánea y poscontemporánea, nos ofrecen luz, precisamente, sobre un aspecto que es central en la poesía de Hierro, y que es el que, a nuestro juicio, señala la singularidad de su poesía y la dificultad de su adscripción clara a un momento poético concreto.

El capítulo introductorio repasa las opiniones teóricas sobre la situación de la poesía de José Hierro en su tiempo, precisa conceptos e ideas tales como "edad", "época", "generación", "irracionalismo", etc., y señala los factores biográficos y formativos que determinan la particular cosmovisión del poeta. En los siguientes capítulos, se ha optado por el análisis individualizado de cada uno de los libros de su autor. Hubiera sido también eficaz desarrollar separadamente los temas que dan cuerpo a este trabajo, y,

dentro de ellos, observar su evolución cronológica, pero nos hubiera impedido detenernos en la consideración de elementos secundarios que rodean y condicionan a los centrales, que, sin embargo, sí aparecen en el estudio efectuado libro por libro. Del mismo modo, se ha optado por no separar del cuerpo del trabajo la explicación de conceptos referentes al proceso creador de Hierro, o la de términos e ideas procedentes de la teoría literaria de Carlos Bousoño, muchos de los cuales aparecen desarrollados en el capítulo dedicado a Tierra sin nosotros, por parecernos más oportuno que la explicación de dichos conceptos e ideas surgiera conforme el análisis de los diversos poemas lo fuera solicitando.

En los capítulos dedicados al estudio de la poesía de José Hierro, se intenta mostrar que los primeros libros (Tierra sin nosotros, Alegría, Con las piedras, con el viento) viven inmersos en el irracionalismo poético de la época contemporánea, modo poético que comienza a transformarse a partir de Quinta del 42 y Cuanto sé de mí, para ser ya, definitivamente, otra cosa en Libro de las alucinaciones. Lo que se pretende resaltar es que en Quinta del 42 comienza ya un crecimiento de la racionalidad (que, en un grado menor, había generado el mismo irracionalismo) que se traduce en un incremento de la presencia de la perspectiva racional a partir de la que el poema se crea. En otras palabras: a partir, aunque tímidamente, de ese libro, Hierro parece más consciente del proceso poético, y, aunque la sugerencia irracionalista permanece, se acrecienta la necesidad de una captación intelectual por parte del lector, entre otras razones, y sobre todo, porque ésa es la perspectiva desde la que el poema nace. Resulta ser, a nuestro juicio, de modo inverso a como se había venido

estableciendo, a saber: que la poesía de Hierro caminaba hacia el irracionalismo. La poesía de José Hierro se dirige hacia un irracionalismo psicológico cada vez más acentuado (aunque siempre presente en su obra), pero expresado mediante vías cada vez más racionales. Esa racionalidad derivará en una mayor presencia de lo metapoético, en el creciente uso de la máscara poética, en el juego de perspectivas, en el culturalismo, y todo ello como consecuencia lógica de una racionalidad que acentúa el pudor del que Hierro parte tanto por influjo irracionalista, como por sentido de su verdadera realidad (yo soy yo en mi tiempo y con los demás), como por predisposición personal. Los poemas de Agenda no sólo confirmarán esta evolución, sino que incluso la acentuarán. Con este desarrollo, Hierro llega al mismo tiempo, si no antes, como se ha de ver, a los presupuestos que se suelen señalar como definidores no sólo de la segunda generación de posguerra, sino incluso de la tercera, o generación de los "novísimos", del 68, o del 70, con cuya relación nos detendremos a partir de Cuanto sé de mí.

El análisis se ha efectuado sobre la totalidad de los libros de poesía publicados por José Hierro, incluyendo la reciente publicación de algunos de sus poemas de juventud, recogidos en Prehistoria literaria (1937-1938). Asimismo, se ha contado con la inapreciable ayuda de los escritos del propio poeta acerca de su lírica, y de cuantos relativos a otros temas sirvieran para clarificar las ideas que nos proponíamos desarrollar. Del mismo modo, se ha procurado contar con la mayor parte de la bibliografía existente sobre la poesía de Hierro (muy numerosa para tratarse de un autor vivo, como ya se ha indicado), aunque en el apartado dedicado a bibliografía sólo se consigna aquélla que ha sido citada en

las páginas del trabajo. También se ha contado con la aportación de obras de carácter general sobre la poesía española desde la posguerra hasta nuestros días que pudieran resultar clarificadoras acerca del tema propuesto. En todos los casos, se ha procurado la mayor exhaustividad posible, aunque buscando que la aportación bibliográfica quedara restringida a los asuntos que se juzgaban pertinentes.

Es de rigor (y de justicia) dejar constancia de quienes, de un modo u otro, me han ayudado en la realización de este trabajo. Dejo constancia, en primer y destacado lugar, de la absoluta disponibilidad tanto del director de la tesis, don Carlos Bousoño, como del mismo José Hierro. Al doctor Bousoño le debo el encuadramiento del tema y el soporte metodológico, que, por otra parte, ha desarrollado en sus publicaciones, imprescindibles en el panorama de la crítica literaria. De José Hierro debo destacar su amable solicitud para satisfacer mi curiosidad sobre aspectos relacionados con su obra.

En segundo lugar, manifiesto que en todo momento he recibido el constante apoyo y la eficaz ayuda, expresados día a día de mil modos, de Joaquín González Cuenca y María Rubio Martín, compañeros del Departamento de Filología Hispánica y Clásica de la Universidad de Castilla-La Mancha, a los que desde aquí quiero agradecer su ayuda y amistad. Asimismo, expreso mi agradecimiento por sus oportunas indicaciones y consejos a mis también compañeros Luis de Cañigral, Rafael González Cañal, Asunción Castro y Matías Barchino. Por último, deseo manifestar mi gratitud a Gonzalo Corona Marzol y Joel Wright por su desinteresada ayuda.

1. La poesía de José Hierro en su tiempo. Cuestiones previas.

1.1. El estado de la cuestión.

Desde 1947, fecha de publicación de Tierra sin nosotros, se vienen sucediendo opiniones críticas que intentan situar la poesía de José Hierro en su tiempo, sin que, quizá afortunadamente, treinta y cinco años más tarde podamos aún responder a esa pregunta sino con un inclasificable como adjetivo definidor de su poética. En la mayoría de los casos, se trata de juicios que atienden a aspectos temáticos, y, ya desde este momento, podemos decir que ninguna de esas clasificaciones es injusta, sino parcial o insuficiente, porque Hierro es poeta social, testimonial, intimista, existencial, adscribible, dependiendo de la que consideremos, a cualquiera de las generaciones de posguerra, desde la primera a la de los "novísimos", e incluso, si no fuera un dislate cronológico, a la del 36 (en el hipotético caso que aceptáramos su existencia), toda vez que algunos de los poetas con los que con cierta frecuencia se le ha asociado, Crémer, Celaya, Otero, son incluidos por algún crítico en ese grupo¹.

Aunque no es nuestro objetivo discutir estas

consideraciones, sí parece necesario repasar y revisar algunas de ellas. José Hierro ha sido considerado durante mucho tiempo como un representante de la poesía social. Casi ninguno de los críticos que así lo encuadran, lo hacen en estudios específicos sobre el autor, y sí en estudios generales o parciales sobre la poesía de posguerra. De este modo, Guillermo de Torre² sitúa a Hierro en una línea sartriana de compromiso y comunicación junto a Otero y Celaya, al tiempo que señala la cercanía de su poesía a la de Machado (emblemática por aquellos años de una posición política comprometida), y su distancia de Juan Ramón Jiménez, al que hace protagonista de la supuesta parodia realizada por José Hierro en "Para un esteta". Opiniones similares son las de José María Castellet, que lo ubica "en algunos aspectos" en la tendencia "objetiva y de denuncia social"³; la de Arturo del Villar, que, aunque niega una atadura completa de Hierro a los postulados sociales, señala que "estuvo muy cerca de ellos"⁴; la de Eleanor Wrigth⁵, que entiende Tierra sin nosotros y Quinta del 42 como ejemplos de poesía social; la de John C. Wilcox, que lo incluye en el grupo de los poetas sociales, aunque matiza que "The poetry of José Hierro contains both deep personal anguish and implicit social protest"⁶; o la más reciente de José Agustín Goytisolo⁷. No falta quien, incluso, ha afirmado que, en su poesía, Hierro

"infiltra en bloque las aspiraciones marxistas-republicanas"⁸.

La mayoría de los críticos, sin embargo, sin dejar de considerar la poesía de Hierro como una obra marcada claramente por el tiempo en que nace, coinciden en señalar la imposibilidad de entender ésta como fruto de la poética social. Ya en 1947, reseñando Alegría, José Luis Cano comentaba de Tierra sin nosotros su distanciamiento del neoclasicismo y del "neorromanticismo tremendista"⁹; en artículos posteriores, negaría expresamente que la poesía de José Hierro siguiera la línea de la poesía social¹⁰, aunque incide en el valor testimonial aquella¹¹. En 1950, Ricardo Gullón señala que ese hablar por todos que se percibe en la poesía de Hierro no es sino el deseo de encontrarse "con ellos en otra dimensión, en esa capa última en que la persona deja de serlo y pierde la máscara, confundiéndose con los impulsos elementales de todos"¹². Jacqueline van Praag Chantraine, en 1962, en un artículo en el que estudia la poesía de José Hierro junto a la de Otero y Celaya, se resiste a incluirlo en el grupo de los poetas sociales, porque lo que ella ve en su poesía es "une tendresse intime, fraternelle pour son prochain"¹³. En esa misma dirección, se expresan la mayoría de quienes, de cerca o de lejos, se han acercado a su poesía¹⁴. Es significativo, en este sentido,

que el muy mencionado estudio de J. Lechner, El compromiso en la poesía española del siglo XX¹⁵, apenas se cite el nombre de José Hierro, y que sólo una obra suya, Tierra sin nosotros¹⁶, aparezca representada en los esquemas realizados por el citado crítico, y ello no referido a la totalidad del poemario sino sólo a algunos poemas.

Ninguno de los estudiosos citados dejan de evidenciar la estrecha relación de la obra de Hierro con su tiempo histórico, y el valor testimonial de su obra. Muchos de los que niegan su pertenencia a una línea social de poesía, lo hacen con la intención de evitar que se le identifique con la obra de otros poetas sociales. José Olivio Jiménez¹⁷, por ejemplo, señala cómo, en medio de la tónica general de poetas sociales mediocres, se alzaban nombres como los de Celaya, Otero, Gaos, Valverde, Hierro, pero ya en un estudio anterior había matizado que "Si por poesía social entendemos la que, con diverso acento, pero con análoga intención, han hecho a ratos o hacen aún Blas de Otero, Gabriel Celaya, Angela Figuera, etc., la de Hierro está muy lejos de ganarse esa compañía rigurosa (entiéndase bien: rigurosa, excluyente, clasificadora; no compañía parcial, pues ésta existe hoy entre todos los poetas españoles"¹⁸. Nadie niega un fondo común de época¹⁹, una poética generacional común centrada en "la conciencia de una comunidad histórica mayor, inaplazable,

que trasciende lo individual y aun lo generacional [...] Y se han decidido esos poetas a buscar el signo emocional de su época y a cantarlo [...] tal signo es el angustioso sentimiento de la finitud y la precariedad humana que la conciencia de la temporalidad provoca"²⁰, conciencia que se manifiesta, a juicio de José Olivio Jiménez, en un doble sentido, aprehendiendo "lo endeble de su tiempo humano individual y único", o desbordando ese sentimiento y desembocando "en ese primer ámbito exterior inmediato al hombre: la sociedad"²¹.

En Hierro, no se trataría de dos líneas diferentes, sino superpuestas, o de quizá una sola, porque, como afirma Cañas, "La poesía de José Hierro es un autorretrato y, a la vez, a través de la imagen propia, es un retrato de su época y de su tierra"²². No estaríamos, por tanto, ante una poesía cuyo punto de vista colectivo permitiera captar tras él la esencia de su individualidad, sino un yo, expresado frecuentemente como un nosotros, que, en cuanto que testimonial, se refiere también a un nosotros²³. Para unos, será una poesía testimonial con indudable valor íntimo; para otros, una poesía intimista que, por nacer en el tiempo en que lo hizo, posee un indiscutible valor testimonial.

Cronológicamente, Hierro pertenece a una generación difícil de encuadrar dentro del panorama poético español de

la posguerra, porque ese mismo panorama es, por su riqueza, irremediablemente complicado, en tanto que, como en toda época por otra parte, pero en esta de un modo más evidente, conviven distintas líneas poéticas; algunos reaccionan teóricamente contra poéticas precedentes, pero en la práctica continúan anclados a ellas; otros, de modo inverso, aunque desde presupuestos estéticos diferentes a los de la poética rehumanizadora iniciada en la década de los treinta por las generaciones del 27 y el 36, llevan a su poesía los mismos temas que estos, como sucede en el caso del surrealista Miguel Labordeta, o incluso, en ocasiones, de los postistas Carlos Edmundo de Ory o Eduardo Chicharro²⁴. Señala Carlos Bousoño, al revisar la teoría de las generaciones y señalar su invalidez para explicar la poesía "postcontemporánea", que "todos los interesados por la literatura que han vivido el período de la posguerra pueden testimoniar hasta qué punto el realismo e incluso su forma más extremosa, la poesía social, fue realizada simultáneamente, aunque no del mismo modo, desde todas las generaciones. La generación del 27 se hizo tan realista como la generación de los nacidos entre 1909 y 1923; y tanto, asimismo, como la generación siguiente, la de los nacidos entre 1924 y 1938 (cronología orteguiana). Y, como digo en el texto, no fueron los jóvenes sino los viejos del 27 quienes aportaron los primeros síntomas del cambio"²⁵.

El problema que se presenta es de carácter metodológico: la necesidad de situar en el tiempo, y, a la vez, la imposibilidad de que esa clasificación sea verdadera.

La mayoría de los críticos que han estudiado en profundidad la poesía de Hierro han señalado también la dificultad de encasillarla cronológicamente²⁶, y, cuando han acometido esa tarea, se han visto obligados, con bastante frecuencia, a matizar la posición de Hierro con respecto a la generación en la que lo encuadraban, como ya hemos visto que sucedía a la hora de definir su poesía como social, testimonial o intimista. Arroita-Jáuregui habla de un autor "difícilmente encasillable"²⁷. Enrique Sordo, en 1958, destacaba el valor de "una poesía a la vez intemporal y profundamente coetánea", en la que no encontraba "ninguna de las fórmulas puestas de moda en estas dos décadas desde el neogarcilasismo hasta la mal llamada 'poesía social'"²⁸. En la misma dirección, Douglass señala que "Hierro's view of the world is not fragmentary, an his art is not of one or another school. He is not a type"²⁹. J.M. Aguirre señala que su poesía se hace al margen de las modas del período"³⁰. Aurora de Albornoz tampoco es partidaria de encasillarlo "bajo rótulos inflexibles"³¹; aunque, como veremos enseguida, finalmente, tratará de situarlo. Por último, Isabel Paraíso niega su pertenencia "a ningún grupo o escuela poética"³².

No afirman lo contrario los críticos que intentan clasificar la poesía de José Hierro dentro del panorama español de la posguerra. La mayoría parte de la idea o llega a la conclusión de que nos encontramos ante una poética singular, pero, de algún modo, buscan relacionarla con las líneas fundamentales del período. José Olivio Jiménez indica que Tierra sin nosotros, Alegría y, en menor medida, Con las piedras..., son obras situables dentro de la común estética de la posguerra"³³, mientras que los libros siguientes, es decir, parte de Quinta del 42, Cuanto sé de mí y Libro de las alucinaciones, suponen su "rebasamiento y superación"³⁴, en tanto que, como afirma en un estudio anterior, ya ciertos textos de Cuanto sé de mí "acusar un marcado giro de superación sobre aquel mismo acento realista innegable"³⁵. Llega incluso Jiménez a afirmar que junto con otras obras, como Noche del sentido e Invasión de la realidad, de Carlos Bousoño, y En un vasto dominio, de Vicente Aleixandre, su Libro de las alucinaciones, son el gozne entre la poesía social y lo que en ese momento el crítico llama la generación del 60, llegando incluso a afirmar que ese libro de Hierro, junto a otros de "Rodríguez, Valente y Gil de Biedma son los que de cierta manera más claramente anticipan actitudes y modos, o marcan una huella discernible a mayor o menor plazo"³⁶. Bonnie M. Brown también relaciona la poesía de José

Hierro con la hoy mayoritariamente conocida como generación del 50, cuando afirma, en relación al empleo de diversos hablantes en el poema: "Hierro bears for more resemblance to certain poet such as Francisco Brines, Claudio Rodríguez and José Angel Valente, who stand out in the poetry of the sixties, than to poets like Blas de Otero and Gabriel Celaya, with whom he is often grouped"³⁷. Pedro J. de la Peña habla de una generación de 1950, en la que estarían incluidos los nombres de los poetas de la "poesía cívica y poesía ética"³⁸, como el de José Hierro, y otros, como Gil de Biedma, Francisco Brines o Claudio Rodríguez; pero, páginas más adelante, matiza esa anterior clasificación, indicando que nos hallamos ante "un poeta-puente entre los iniciadores del movimiento poético social y sus postrimerías de los años sesenta, esa segunda generación del 50 o, como la llama Philip Silver, 'generación Brines-Rodríguez'"³⁹. Aurora de Albornoz señala que José Hierro sería un poeta puente "entre la primera promoción de posguerra y la que le sigue; o puente, también, entre los poetas del 27 y la poesía actual"⁴⁰. Esa misma opinión manifiesta Francisco Umbral cuando afirma que "José Hierro supone la continuidad del 27/36 por encima/debajo de la guerra, Juan Ramón, el Modernismo, Salinas[.../...] muy conscientemente se dedicó a ser el eslabón perdido entre la modernidad del siglo,

Rubén/Juan Ramón, y los supervivientes de la medianoche de la guerra[.../...] logró el sincretismo entre Juan Ramón y Miguel Hernández"⁴¹. Eleanor Wright⁴² y Shirley Mangini González⁴³ relacionan la poesía de Hierro con la de la generación del 50, y, en concreto, con la de poetas como Claudio Rodríguez, José Angel Valente y Jaime Gil de Biedma. Pero quizá sea Dionisio Cañas quien más ha insistido en esta cercanía, afirmando que: "un libro como Alegría está muy cercano de la visión del mundo y del decir de Claudio Rodríguez; que muchos poemas de Hierro de orden metafísico, de reflexión sobre la existencia y la muerte, se aproximan netamente a la poesía de Francisco Brines. De igual modo se puede detectar en el primer libro de Pedro Gimferrer, Arde el mar, cierta familiaridad con la poesía última de José Hierro"⁴⁴. Un poeta de la generación del 50, José Agustín Goytisolo, aunque lo incluye como representante de la poesía social, recoge también esa idea cuando afirma que su poesía "es posiblemente la que ha influido más en escritores de grupos o de mal llamadas generaciones posteriores"⁴⁵.

1.2. Nuestro planteamiento.

De lo referido arriba, se deduce bien claramente que situar a José Hierro no resulta fácil, al menos mientras

mantengamos la esperanza de poder encuadrarlo en grupos en los que, ciertamente, la mayoría de los poetas caben, sin que ello signifique un engaño o una falsificación de su poesía. Se dirá, y con razón, que esas etiquetas son, en sí mismas, sólo aproximativas, pero, al menos nos acercan de antemano a un tipo de poesía, aun cuando ello no niegue la necesidad de matizar y de hacer evidente en cada caso su particular evolución. Decir Gabriel Celaya o Blas de Otero y hablar de poesía social es no decir la verdad completa, pero, al menos, una parte muy importante de su obra es representativa de lo que por esa denominación entendemos. A José Hierro no nos lo aproximan ni esa ni ninguna otra de la que venimos manejando, porque responde a todas ellas en diversos momentos, pero no de una manera representativa. El problema que plantea Carlos Bousoño en Teoría de la expresión poética sobre las generaciones, válido para todo poeta "postcontemporáneo", se acentúa en el caso de Hierro, pero tampoco lo resuelve: "Fuera de los estrictos márgenes contemporáneos, lo visible son siempre estilos cronológicos en que vienen a coincidir, sin discrepancia apreciable, todas las generaciones que no estén, de hecho, muertas para la verdadera creación estética. Viejos, maduros y jóvenes dentro de cada segmento temporal se producen con un mismo lenguaje genérico, que traduce la comunidad de intenciones que les

mueve"⁴⁶.

A pesar de esta afirmación, el propio Bousoño se ha valido con frecuencia del concepto "generación"⁴⁷ para encerrar parte de esos "estilos cronológicos" de los que habla. Al estudiar la poesía de Francisco Brines, señala, siguiendo una cronología orteguiana, de una primera generación de posguerra, la de los nacidos entre los años 1909 y 1923, y una segunda, que abarcaría a los poetas nacidos entre 1924 y 1938⁴⁸. Según ello, nos encontraríamos una primera generación de posguerra que incluiría la totalidad de los poetas generalmente incluidos en la llamada generación de 1936, junto con poetas que, como es obvio, no inician, salvo casos excepcionales, su labor poética hasta la posguerra, como son, por ejemplo, José Hierro(1922) y el propio Carlos Bousoño (1923). Éste señala, más adelante, las coincidencias y diferencias entre las dos generaciones aludidas, tanto en su concepción de la "verdadera realidad"⁴⁹, como en aspectos menores. Lo que los une es "sin duda lo fundamental: realismo de situación, propensión narrativa, compromiso moral y, con gran frecuencia, compromiso político. Les separan, en cambio, matices, no menudos ciertamente, pero de ninguna manera esenciales"⁵⁰. Los matices separadores serían:

Primera generación

1. Tendencia al rechazo de la expresión de lo íntimo y amoroso

2. Idea de arte mayoritario

3. El poeta es "uno de tantos" y se erige en "portavoz de los muchos"

4. Descuido estilístico

5. En ambas, el poema, "estará considerado como un todo"⁵⁵

6. En ambas, tendencia a la "Desaparición de la rima y del ritmo tradicionales"⁵⁶

7. Olvido de la concepción estrófica.

Segunda generación

Expresión de lo íntimo y lo amoroso⁵¹

"ya no es indispensable ser entendido por todos"⁵².

"El poeta no exhibe su carácter comunal"⁵³

Búsqueda de la tensión expresiva⁵⁴

Ese olvido se lleva a su culminación⁵⁷

- | | |
|--------------------------------|---|
| 8. Tendencia a la vulgaridad | Tendencia a la naturalidad ⁵⁸ |
| 9. Realismo de carácter social | Tendencia a la subjetividad ⁵⁹ |
| 10. Poesía social y política | Poesía crítica ⁶⁰ |
| 11. Sátira social | Sátira social y personal ⁶¹ |

Si tomáramos como válidas estas afirmaciones, y un estudio pormenorizado de poetas y líneas poéticas las desmentirían⁶² en buena medida, difícilmente podríamos incluir la obra de José Hierro dentro de la primera generación de posguerra. En páginas anteriores, hemos visto ya cómo algunas de las notas definidoras que nos ofrece Bousoño han sido y son negadas o discutidas por buena parte de la crítica, sobre todo en lo referente al carácter social, testimonial o intimista de su obra. A ello hay que añadir elementos, algunos poco significativos, como la presencia de poesía amorosa en Hierro, aunque muy particular, en Con las piedras..., y otros realmente distanciadores de la primera generación de posguerra, sobre todo en lo referido a lo que

Bousoño llama "descuido estilístico" y "vulgaridad". Ninguno de sus críticos ha señalado nada parecido en José Hierro, sino su tendencia a la sencillez, al lenguaje directo comunicador de hondos sentimientos⁶³, cuando no al esteticismo, aunque siempre negando cualquier intención preciosista⁶⁴.

Lo llamativo es que, de este modo, y continuando en la línea hipotética de tener por buenas las conclusiones de Bousoño, la poesía de José Hierro respondería a las características que el citado crítico señala para la segunda generación de posguerra. Y ello, no sólo si nos atenemos al esquema de Bousoño, sino también si recurrimos a los que nos proporcionan otros críticos como José Olivio Jiménez⁶⁵ o Andrew Debicki⁶⁶ sobre la generación del 50. El primero señala como notas definidoras de dicho grupo la "liberación del compromiso ideológico mediatizado e impersonal"⁶⁷, la proclamación del "compromiso fundamental con la poesía"⁶⁸ y del "ejercicio poético como medio de conocimiento⁶⁹ y, sólo después, de comunicación"⁷⁰, la no deserción del compromiso en la poesía, "pero sin amputarla temáticamente en principio desde excluyentes posiciones ideológicas previas"⁷¹; la necesidad de una poesía moral y no moralista, con tendencia a la plasmación de lo íntimo, lo amoroso, y también lo metafísico; la de inclinarse a "afirmar la vida, la hermosura

del minuto"⁷²; la de ser una poesía más meditativa y personal, con un estilo poético generalmente sobrio. En principio, y según las opiniones críticas ya vistas, la poesía de José Hierro no diferiría de la caracterización de José Olivio Jiménez recién reseñada para la segunda generación de posguerra.

Si seguimos a Debicki, tenemos, asimismo, la impresión de que sus palabras son también válidas para la poesía de José Hierro. Señala muy acertadamente el crítico norteamericano que en la poesía de los 50, el lector "ya no es el receptor de una obra cerrada que contiene significados definidos de antemano, sino más bien el testigo de un proceso paulatino de descubrimiento [...] descubrir paso a paso lo que ni él, ni el hablante, ni el poeta veía de antemano"⁷³. Ello se conseguiría a través de "su modo de crear (mediante intertextualidades, mediante contraposiciones de niveles, mediante juegos de perspectivas) visiones complejas que obligan al mismo lector a entrar en el proceso del poema, y que ofrecen, en últimas cuentas, no significados resueltos sino invitaciones a participar en su proceso de conocimiento"⁷⁴. Si esta idea es cierta, y parece serlo, tendríamos que reiterar la afirmación (que ya tenemos que, para evitar confusiones, calificar de falsa) de que la poesía de José Hierro estaría muy cercana a la de la segunda

generación de posguerra. Ello no debería extrañar si, por ejemplo, recordamos la afirmación ya señalada de Bousoño según la cual "Viejos, maduros y jóvenes, dentro de cada segmento temporal se producen con un mismo lenguaje genérico"⁷⁵; es decir, podríamos encontrar que a partir de libros como Quinta del 42 o Cuanto sé de mí, producidos ya en los 50, la poesía de José Hierro respondiese a la poética de la nueva generación, sin que ello debiera extrañarnos, como no nos sorprende la inflexión rehumanizadora de los poetas del 27 a partir de los años 30; pero, lo que sucede es que lo que señala Debicki no es sólo válido para la obra de José Hierro realizada en la década de los cincuenta, sino también para la escrita en la de los cuarenta, y sobre todo, en sus libros Alegría y Con las piedras.... El juego de perspectivas señalado por Debicki ha sido estudiado por la norteamericana Bonnie E. Brown⁷⁶ en la poesía de José Hierro, quien afirma que, aunque con más frecuencia desde Quinta del 42 y, sobre todo, en Cuanto sé de mí y Libro de las alucinaciones, ya desde Tierra sin nosotros y Alegría la poesía de Hierro nos ofrece un juego de perspectivas a través de diversos hablantes que lo emparentan con poetas de la segunda generación de posguerra como Claudio Rodríguez o José Angel Valente. Con respecto a ese intento de ofrecer una obra abierta en la que el lector participe también mediante un

juego de intertextualidades, éste también ha sido referido ampliamente por muchos de quienes se han ocupado de la poesía de José Hierro⁷⁷.

Pero, claro, sólo hemos dicho parte de la verdad, porque, por ejemplo, el perspectivismo y el desdoblamiento lo encontramos en poetas próximos, sentimental o cronológicamente, a José Hierro, como Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez o Dámaso Alonso. Por otra parte, y a pesar de lo hasta ahora aducido, en ningún momento, estudioso alguno ha ido más lejos, simplemente, de relacionar a José Hierro con los poetas de la generación de los 50, o, como muy bien hace Dionisio Cañas, y quizá esta sea la línea adecuada, señalar la influencia de Hierro en poetas posteriores: "la presencia de sus modos y tonos en la poesía que vendrá después de él es mayor de lo que se sospechaba"⁷⁸, aunque enseguida matiza que más que de influencias habría que hablar de "simpatías o coincidencias"⁷⁹. Aun así, es interesante resaltar esa idea de que los modos y los tonos de la poesía de José Hierro aparecen en poetas posteriores. Creemos, como Dionisio Cañas, que hablar de influencias entre poetas entre los que sólo median escasos años no tendría sentido, y que convendría simplemente evidenciar que las similitudes señaladas obedecen sólo a esos "estilos cronológicos" de los que nos habla Bousoño. Pero seguimos sin conseguir la

precisión necesaria, porque las diferencias son también notorias.

Debicki señala que los poetas del 50 al concebir el poema "como vehículo en un proceso hacia el conocimiento"⁸⁰, "marcan, mejor que la obra de generaciones anteriores, un paso más allá de lo que denominamos poesía "contemporánea" (y que en la literatura francesa y anglosajona se relaciona con lo 'moderno'), la que se funda en el simbolismo [...] los poetas del 50 nos guían hacia este mundo autoconsciente, irresoluto, contradictorio de lo "postcontemporáneo", en el que todos tenemos que ser co-autores de todo lo que somos y leemos" ⁸¹. El planteamiento de Debicki es muy interesante, porque, aunque ningún crítico haya pretendido a la hora de señalar el paso de la época contemporánea a la postcontemporánea marcar fronteras infranqueables, en numerosas ocasiones, de las palabras de muchos, se deduciría que entre una y otra la transformación hubiera sido absoluta e irreversible. Por eso, es interesante que Debicki, al hablar de los poetas de los 50, señale un paso más en la transformación. En otros, como Castellet, y, aunque más adelante se verán forzados a matizar, podemos leer afirmaciones como la que siguen: "Hierro va más allá y ataca de base la concepción de la poesía que hemos llamado de tradición simbolista"⁸².

De afirmaciones como ésta, pensamos que se derivan muchas de las ideas erróneas sobre José Hierro y el resto de los poetas del periodo. Se tiende, por el noble afán de la claridad metodológica, a afirmar lo simple en detrimento de lo complejo. El mismo Castellet reconoce unas páginas más adelante una transición que "se inicia por un cambio de la actitud del poeta frente a su sociedad, es decir, por una responsabilización social que se traduce en la elección de una temática realista. Sólo más tarde, se manifiesta la preocupación formal, cuando los poetas más conscientes se dan cuenta de que los instrumentos de expresión que les ha legado la tradición poética simbolista no son los adecuados al nuevo uso al que están destinados. La tradición simbolista pesa todavía lo suficiente para que el poeta de transición que intenta evadirse de ella escriba una poesía de contenido humano, social y aun revolucionaria, utilizando los medios de expresión de una poesía que pretendía la deshumanización, el irrealismo y el esteticismo, con exclusión de todo otro objetivo"⁸³. No se compagina bien esta afirmación con la anterior referida a José Hierro, pero nos sirve para plantear el problema que pretendemos mostrar: se nos habla de cambio de época, y aceptándolo, porque, como veremos más adelante, ello es evidente, tendemos a olvidar que, sin embargo, no podemos partir de cero, sino de una poesía anterior que es de

la que beben los miembros de las tres primeras generaciones de posguerra, ya sea para intentar evitarla o para tratar de reivindicarla. El propio Castellet nos anima a "buscar una explicación que nos dé las razones de la contradicción que supone, en un mismo poema, la coexistencia de una actitud realista con una expresión simbolista"⁸⁴ De este modo, quizá, hallemos que algunas de las similitudes que la crítica ha venido señalando entre las diversas generaciones de posguerra no son sino la pervivencia de determinados modos poéticos simbolistas.

E. Inman Fox, en un magnífico artículo, llega a la conclusión de que "ni Dámaso ni los poetas de Espadaña (1944-1950) rompieron con una línea de tradición poética sino más bien con una moda, la garcilasista"⁸⁵ [...] el lenguaje y la estructura de Hijos de la ira, aunque originales e inimitables, pertenece a un tipo de expresión poética ya entonces harto arraigada en nuestro siglo entre los poetas de estirpe simbolista"⁸⁶. Afirma Inman Fox que la distinción entre poesía social y simbolista es fruto del mal entendimiento crítico⁸⁷, ya que, afirma, "si examinamos las innovaciones técnicas -la metáfora, la incorporación del uso de un lenguaje cotidiano, hasta la estructura muy cuidada, aunque a veces parezca lo contrario-, de la poesía de tradición simbolista en que el poeta 'objetiviza' su emoción,

encontraremos que los auténticos poetas españoles hasta ahora no han salido de la 'edad' simbolista"⁸⁸. En concreto, al referirse a José Hierro, junto a León Felipe, Gabriel Celaya y Blas de Otero, afirma, para defender su teoría que "son más líricos, más intimistas de lo que se ha dicho"⁸⁹.

Incluso Bousoño, preconizador como Debicki, de un cambio de "época" desde la poesía de posguerra, al afirmar que ya no nos encontramos dentro de la poesía contemporánea, caracterizada por el individualismo y el irracionalismo, matiza a continuación: "el individualismo y el irracionalismo no han desaparecido; simplemente se han enmascarado bajo formas menos llamativas, aunque sustanciales, lo cual, justamente, permite a los poetas actuales aprovechar las geniales conquistas expresivas de los últimos cien años, para ponerlas junto a otras inéditas"⁹⁰. Es lógico que lo distintivo haya sido en un principio el elemento que la crítica haya señalado en la primera poesía de posguerra que intentaba romper con los moldes de la poesía anterior; pero, la distancia nos ofrece la suficiente perspectiva como para obligarnos a revisar algunas de las aseveraciones de aquella sobre la poesía de las dos primeras generaciones de posguerra. Recientemente, dos estudios han venido a evidenciar la necesidad de entroncar la poesía de Hierro con la de la época contemporánea: María Luisa Cooks⁹¹ ha dedicado

su tesis a demostrar la raíz futurista de la poesía de Hierro, y Luce López-Baralt indica que la poesía de Hierro es social, pero "también 'creacionista', 'cubista', 'surrealista'"⁹².

En el caso de Hierro, los trabajos ya citados de Rogers, Jiménez, Albornoz, Brown, Cavallo, Cañas, Cooks y López-Baralt han puesto de manifiesto el valor poético de la obra de José Hierro, más allá de los tópicos de lenguaje directo, narrativismo, sencillez expresiva⁹³, con que con tanta frecuencia se adornan los juicios sobre la lírica de nuestro poeta. Algunos de ellos, como se ha visto, aluden a la pervivencia del simbolismo, y de su característica más destacada, el irracionalismo, pero aún no se ha desarrollado un estudio detenido para poder demostrarlo. Tal vez realizarlo contribuya a facilitar una mejor lectura de la poesía de José Hierro.

Antes de ello necesitaremos situar la poesía de José Hierro en su tiempo cronológico e histórico. Para ambos fines, como ya se señaló en la introducción, tendremos el soporte fundamental de la teoría histórica y poética de Carlos Bousoño, manifestada en Teoría de la expresión poética⁹⁴, Superrealismo poético y simbolización⁹⁵, y, sobre todo, El irracionalismo poético (El símbolo)⁹⁶ y Epocas literarias y evolución⁹⁷.

1.2.1. Aclaración sobre el método. Materialismo e imaginación.

La elección del método de estudio ofrecido por los trabajos teóricos de Carlos Bousoño, de carácter materialista (aunque muy particular, como hemos de ver), no implica la negación de otras posibles explicaciones, igualmente válidas, cuando no también necesarias, del hecho artístico. Antes de iniciar la exposición del método que hemos de seguir, conviene que dejemos establecida nuestra idea de poesía. La elección de un método de análisis materialista no entra en contradicción, a nuestro juicio, con un entendimiento último de la poesía como manifestación sublime del ser. Desde Gaston Bachelar a Antonio García Berrio, pasando por pensadores como Gilbert Durand o Jean Burgos, la llamada poética de lo imaginario viene ofreciéndonos sugerentes intuiciones que nos permitirían explicar desde ella una poesía como la de José Hierro. Ese concepto de poesía implica, como afirma Octavio Paz, que la retórica, la estilística, la sociología, la psicología y las demás disciplinas literarias, aunque imprescindibles, "nada pueden decirnos acerca de su naturaleza última"⁹⁸, por lo que estaríamos urgidos a buscar nuevos derroteros en la búsqueda de su interpretación. Los críticos de la poética de lo imaginario nos animan a buscar

la grandeza sublime de las formas artísticas "sin hacer de menos la naturaleza, necesariamente material, de los fenómenos estéticos bajo la hipótesis de que, en su raíz antropológica sean el producto de operaciones naturales, físicas del hombre"⁹⁹. Para ello, parten de la idea de la existencia de universales estéticos¹⁰⁰ comunes a todo producto realmente artístico. Nosotros afirmamos también dichos universales. En apariencia, podría pensarse que esa idea de la universalidad estética entraría en contradicción con un principio que habrá de ser básico en el desarrollo de nuestro trabajo, y que tal y como lo formula Bousoño es el de que "todos los rasgos, no sólo los artísticos y los literarios, de una época tienen, en lo fundamental, una explicación unitaria: la cosmovisión que es inherente a tal período"¹⁰¹. La oposición se agravaría si tomáramos en cuenta afirmaciones de pensadores como Gilbert Durand, quien afirma que "[...] la motivación histórica y social no da ontológicamente cuenta de la existencia plena de los resortes axiomáticos de lo imaginario"¹⁰². Este desprecio por lo histórico se evidencia en algunos de los frutos más granados provenientes de la aludida poética. Sin embargo, si leemos correctamente a Durand¹⁰³ tendríamos que haber entendido previamente que se refiere a la ahistoricidad de los arquetipos imaginarios, universales, no a los símbolos que

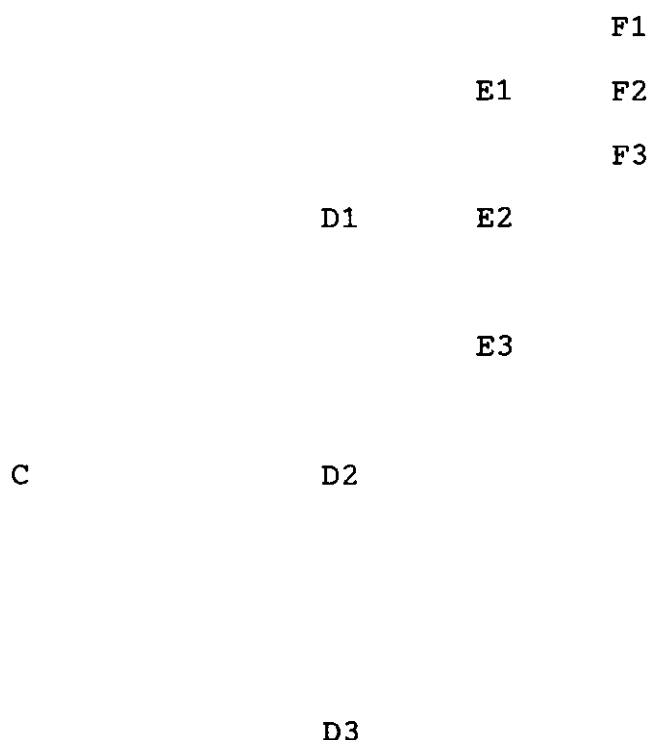
los representan, que sí están sujetos a modificación histórica. A partir de esta afirmación, cabría negar la contradicción entre la universalidad esencial del arte y un planteamiento materialista para efectuar su análisis. Un estudio inmanente del hecho artístico no lo explica hasta sus últimas consecuencias, pero, sin éste, cualquier análisis del mismo se convertirá en una innecesaria repetición de tópicos.

La poesía de José Hierro podrá ser explicada desde la poética de lo imaginario de modo más convincente si partimos de un poeta que escribe en un lugar y en un tiempo determinado, sobre todo si consideramos que la cultura en sí misma no es sino un símbolo¹⁰⁴, y en cuanto que tal, una interpretación, sujeta a modificación histórica, de unos arquetipos imaginarios, como acabamos de ver con Durand. Creemos que, en este contexto, podemos volver a afirmar que la poesía, en cuanto que expresión de lo sublime, escapa, en última instancia, a nuestras posibilidades de explicación. Pero, al tiempo, podemos señalar, con García Berrio, que la poesía nace "con valor de responsabilidad antropológica"¹⁰⁵ y se transforma en símbolos que constituyen sistemas: "La estructura del sistema de símbolos de la orientación antropológica temporal parte de una organización binaria de contraste: positivo y negativo, que equivale a la estructura

de las constelaciones de símbolos, correspondientes a los regímenes temporales diurno y nocturno. Análogamente, la configuración de los esquemas de orientación espacial se estructura según el mismo principio binario de contraste antitético: elevación y caída, como formas geonegativa y geopositiva de la concepción lineal, mientras que expansión y choque representan el mismo dinamismo antitético en el plano y el espacio"¹⁰⁶. En un lenguaje bastante difícil de comprender, García Berrio ha venido a señalarnos con esos negativo y positivo, diurno y nocturno, elevación y caída, expansión y choque, los contenidos últimos en que toda obra artística configura su contenido imaginario, en el espacio y en el tiempo. El estudio de estos parámetros en la poesía de José Hierro permitirían un acercamiento a su cabal significado. De hecho, el nombre de Gaston Bachelard (a pesar de la asistematicidad de su pensamiento) aparece citado en diversos trabajos sobre la poesía de José Hierro como un posible referente a partir del cual poder estudiar un aspecto tan central como el del tiempo, aunque siempre sin la profundidad necesaria¹⁰⁷. Es una línea de investigación que, por tanto, está por desarrollar.

Por nuestra parte, entendemos, con Bousoño, y como ya se señaló, que "todos los rasgos, no sólo los artísticos y literarios, de una época tienen, en lo fundamental, una

explicación unitaria: la cosmovisión que es inherente a tal período"¹⁰⁸. Dicha cosmovisión se desarrolla a partir de un "motor cosmovisionario"¹⁰⁹, experimentado por "todos los hombres representativos de la cultura que en ella viven"¹¹⁰, aunque no de un modo homogéneo, pues lo que se sistematiza en él son sólo posibilidades"¹¹¹. Bousoño¹¹² desarrolla el siguiente esquema:



en la que C es la cosmovisión , D, las posibilidades que origina C, E las creadas por D, y, así, sucesivamente. Como "foco irradiante", señala Bousoño un "cierto grado del

sentimiento individualista, llamando así a la emoción consciente que expresa y resulta de la idea que yo tengo de mí en cuanto hombre"¹¹³. Este individualismo supone subrayar la racionalidad¹¹⁴, en tanto que individualismo es "conciencia de mí mismo"¹¹⁵; la racionalidad afianza la individualidad. El desarrollo del individualismo es el responsable de los cambios en la economía, la política y la técnica¹¹⁶, configuradoras de la situación material de cada época, la cual, a su vez, determina las circunstancias materiales. Ahora bien, "los fenómenos socioeconómicos y técnicos no son causa directa de las características culturales. De lo que son causa directa es de un tratorno en la graduación individualista de la sociedad, la cual, ella sí, es la encargada de engendrar tales características"¹¹⁷. Determinados aspectos de la cosmovisión de una época dada son comunes a los de otras precedentes. Ello es debido a las características surgidas de ese único foco primario, el individualismo. Pero cada época, además de ese foco primario, está nacida de diversos focos secundarios, entre los que está lo que Bousoño llama realidad radical o verdadera realidad¹¹⁸ de cada época. Por ejemplo, en la época contemporánea los focos secundarios principales, a juicio de Bousoño, serían la intrasubjetividad¹¹⁹ y el "hincapié en la razón"¹²⁰. Tendríamos, por lo tanto, una causa histórica, que genera el

individualismo o foco primario; una causa cosmovisionaria, que alude al grado de individualismo; unos estímulos provocadores de esa causa¹²¹; y, finalmente, diversos focos secundarios propios de cada época.

Se trata, como se ha podido comprobar de una explicación genética y materialista, aunque, como también se ha hecho evidente, diferente de las expuestas anteriormente. Por ejemplo, es un materialismo que concibe la cultura como símbolo¹²² (por tanto, como una derivación irracional), y que lo conecta, como en otros aspectos, aunque con intención muy diversa, a sugerencias de análisis tan dispares en apariencia como la poética de lo imaginario propone¹²³.

1.2.2. Edad, época y generación en la teoría de Bousoño.

Hemos visto en el primer capítulo las dificultades con que la crítica se ha encontrado para clasificar la poesía de José Hierro en su tiempo: desde poeta puente entre la generación del 27 y la poesía posterior, a poeta puente entre la primera y tercera generaciones de posguerra. La teoría de las generaciones, en sí misma insuficiente, y aplicada, por ende, con escaso rigor, produce deformaciones como la presente. Carlos Bousoño acepta, tras algunas indecisiones iniciales en trabajos previos a Épocas

literarias y evolución, la idea de generación¹²⁴, entendida como la cosmovisión manifestada como un sistema de posibilidades correspondiente a un período de tiempo breve, y "que se van sucediendo dentro del sistema 'grande' -la cosmovisión de la época en la que aquellos se incluyen-." ¹²⁵, la cual, a su vez, se incluiría dentro de la cosmovisión general de cada edad. Tendríamos, pues, la cosmovisión de edad (cuatro para Bousoño: Media, Moderna, Contemporánea y Postcontemporánea, ésta última nacida a inicios de la segunda guerra mundial¹²⁶), la de época, la generacional y, lógicamente, la personal. La verdadera novedad de esta explicación la encontraremos, sin embargo, en un concepto al que ya hemos aludido, el de verdadera realidad, de la que dependen "todos aquellos elementos cosmovisionarios que el período de que se trate no comparte con el o los inmediatamente precedentes[...]aparte del 'foco primario', que es siempre el grado individualista (imperceptible directamente como tal, dijimos) existirían (según considerásemos segmentos cronológicos más o menos largos) 'focos secundarios' (perceptibles ya) de diversa extensión en su vigencia, pues ésta podría referirse a una 'edad' o conjunto de edades, pero también a una 'época' o a una 'generación' [...] [en el 'foco secundario' de la generación] hallarían asiento y sentido los ingredientes que pueden ser

percibidos como novedades en las distintas cosmovisiones de cada uno de los autores que constituyen los lapsos 'breves'"¹²⁷.

Entre estos márgenes, a nuestro juicio, ya sí es posible llevar a cabo el estudio que nos proponemos, porque vamos a partir claramente de un concepto de generación que se incluye en otros más amplios y de cuyas características participa.

1.2.2.1. La poesía de José Hierro: su edad, su época, su generación.

Para nuestro estudio, vamos aceptar la idea, manifestada por el propio Bousoño no sin dudas¹²⁸, de que el inicio de la segunda guerra mundial abre una edad diferente a la Contemporánea, nueva edad a la que denominaríamos Postcontemporánea¹²⁹. Para el caso español, la época realista de la posguerra iniciaría esa Edad, y las tres primeras generaciones que la constituirían serían las de los nacidos entre 1909 y 1923, para la primera, entre 1924 y 1938 para la segunda, y entre 1939 y 1953 para la tercera. Cuando Bousoño lleva a la práctica estas ideas, encontramos, como ya vimos anteriormente (véase 1.2.), una excesiva rigidez en sus planteamientos que se contradice, sin embargo, con el carácter abierto que estamos comprobando en su teoría. Como

ya vimos, José Hierro no estaría incluido estrictamente en ninguna de las citadas. Sin embargo, Bousoño, en Épocas literarias y evolución, señala que "ninguna generación mantiene a lo largo del tiempo su coherencia artística [...] se trata del conjunto formado por las posibilidades todas que cabe actualizar partiendo del grado de individualismo que caracteriza a un lapso temporal 'breve': las posibilidades que los jóvenes, por un lado, y los viejos, por otro, serían capaces de explorar"¹³⁰. No se trata de corsés inflexibles, sino de posibilidades dentro de una cosmovisión más amplia, la de época. De ese modo, como también le sucederá entre sí a las épocas, y aun a las edades, Bousoño puede afirmar: "El arte de un momento determinado ofrece materiales que pueden ser vistos en el instante posterior como defectuosos; pero otros, al contrario, aparecerán como aún bastante útiles"¹³¹.

No nos debe extrañar entonces las dificultades con que nos encontramos para situar a José Hierro, en el que, como en todos los poetas de posguerra, se agudiza el problema de clasificación, toda vez que ya no es sólo la interrelación generacional, ni sólo la de época, sino la de edad la que está operando en su poesía, si continuamos aceptando la idea de Bousoño del cambio de edad surgido a inicios de la segunda guerra mundial.

A partir de aquí, tenemos a un autor cuya poesía

forzosamente manifestará rasgos plenamente contemporáneos junto a otros completamente postcontemporáneos, como no podía ser de otro modo, porque ¿cómo suponer que la nueva cosmovisión surgida a partir de la quinta década del siglo XX pudiera instalarse de repente en los espíritus de quienes habían de ser sus hombres más representativos? Todos los hombres de la primera generación de posguerra, y aun los del 27, son protagonistas del cambio. Nos hallamos ante la poesía de un período tan conflictivo como lo fueron los finales del XV y los comienzos del XVI, el final del XVIII y el comienzo del XIX. Creemos que buena parte de las razones que justifican las dificultades con las que la crítica se encuentra en este período obedecen a este motivo. ¿Significa esto que la poesía de José Hierro sea una poesía de transición? No y sí. No, si por tal entendemos lo que no es lo uno ni lo otro, lo evidente y granado de uno y otro período; sí, si entendemos, con Bousoño, que las preescuelas (y José Hierro resultará ser "pre" y "post") no son términos medios sino ya claramente, y a la vez, lo anterior y lo posterior¹³².

1.2.2.2. Poesía contemporánea, poesía poscontemporánea.

Una primera distinción necesaria para acotar el tema es

la de comenzar diferenciando entre edad y época contemporánea: la primera tendría el inicio por todos admitido del último tercio del siglo XVIII, y su final, siguiendo a Bousoño, lo situaríamos en el inicio de la segunda guerra mundial. Dentro de esa edad, Bousoño llama época contemporánea al período que se extiende entre Baudelaire y los surrealistas¹³³, y ese es el período al que ha dedicado buena parte de su labor investigadora desde su Teoría de la expresión poética¹³⁴. En 1961 redacta un artículo¹³⁵ en el que intenta señalar las diferentes características de la poesía de los dos períodos a los que aludimos. Posteriormente, ha continuado desarrollando esa labor, bien en trabajos sobre poetas postcontemporáneos¹³⁶, bien en estudios generales sobre la poesía de la época contemporánea¹³⁷. Forzosamente, y aunque de modo breve, hemos de hacer referencia a ellos, pues en ellos habremos de basar nuestro estudio.

Tras analizar las causas históricas del período (no edad) contemporáneo¹³⁸, Bousoño pasa a señalar que la causa cosmovisionaria de la nueva época -la creciente racionalidad- dentro de la edad contemporánea -cuya causa cosmovisionaria es ese mismo proceso de una mayor racionalidad- modifica su perspectiva hacia lo intrasubjetivo, hacia la impresión (proceso de interiorización); el mundo en sí mismo no

interesa, "[...] desaparece por completo (o se halla a cada instante en trance o situación de hacerlo), cediendo el sitio a una irrealidad sin significación lógica (esto es, sin referencias al mundo de la objetividad), irrealidad de la que únicamente se exige una emoción, esto es, algo intrasubjetivo"¹³⁹. La consecuencia primera es el irracionalismo verbal¹⁴⁰, del que se derivan una serie de características a las que Bousoño intentará hallar causa desde sus planteamientos¹⁴¹: el pudor o distanciación¹⁴², la autonomía del paisaje¹⁴³, la tendencia a la abstracción¹⁴⁴, la búsqueda de la sugerencia expresiva, ya sea lógica o irracional¹⁴⁵, la supresión de la anécdota¹⁴⁶, el sentido de la composición¹⁴⁷, la búsqueda del interés y la sorpresa¹⁴⁸.

Frente a la época contemporánea, la causa cosmovisionaria de la época postcontemporánea continúa lógicamente siendo la racionalidad o individualismo, pero matizada por una verdadera realidad que "deja de ser el contenido de la conciencia (la impresión, etc.), separado tanto del yo como del mundo, y recupera ambas cosas: se convierte en el "yo-en-el-mundo", el hombre entre la gente, el individuo en cuanto miembro de una sociedad determinada"¹⁴⁹. La perspectiva, como se ve, cambia por completo, y de ella habrán de derivarse una serie de características nuevas desde un punto de vista poético. Las

características señaladas por Bousoño ya han sido vistas páginas atrás¹⁵⁰. Lo que entonces no se dijo y es central para nuestro estudio es que como característica principal de la poesía contemporánea, y como lógica consecuencia de una verdadera realidad que concibe al hombre como ser en el mundo, se tendería a una atenuación del carácter irracional de la poesía, lógica consecuencia de una poesía que desea ser entendida por todos. Esa idea, sin embargo, ya la había manifestado Bousoño anteriormente en "Poesía contemporánea y poesía postcontemporánea", donde matizaba: "Por supuesto esta marea baja de la implicitación y el irracionalismo, no se produce en todos los poetas con identidad de nivel. Blas de Otero, por ejemplo, abundará relativamente mucho en instantes irracionales e implicitadores[...] y lo mismo, de otro modo, sucederá en José Hierro, cuyo carácter alusivo no precisa comentarios; y hasta el joven Claudio Rodríguez incurrirá, a su personalísima manera, en una técnica semejante. Parece como si los mejores poetas del nuevo período fuesen precisamente aquellos que, dentro de las normas generales de la nueva actitud, se han decidido por la salvación de ciertos hallazgos y recursos que hemos descrito como 'contemporáneos'"(El subrayado es nuestro)¹⁵¹. Tres observaciones: a) esta es la tesis principal que mantenemos; b) a nuestro juicio, no se trata de un "decidir salvar" los

hallazgos de la poesía contemporánea, sino de una permanencia no necesariamente voluntaria de la poética precedente; c) el irracionalismo de la poesía de José Hierro ha sido señalado por casi todos sus críticos, pero han entendido por tal la existencia de argumentos irreales o irracionales, siempre nacidos de una situación lógica, no el irracionalismo de la impresión subjetiva fraguadora de emociones propio de la poesía de la época contemporánea, como ha demostrado Carlos Bousoño en sus trabajos de investigación.

A partir de las ideas señaladas en este capítulo, junto con otras que no tenían cabida en este capítulo introductorio, intentaremos fijar la esencia poética y la evolución de la poesía de José Hierro.

1.3. Factores biográficos y formativos determinantes de la cosmovisión personal de José Hierro.

En la vida de todos los poetas de la primera generación de posguerra, un hecho, la guerra civil, con sus preámbulos y sus consecuencias, marca, de uno u otro modo, su obra. El desgarró de esos años se percibe por igual en todos ellos, con la única excepción de los poetas "triunfantes". Los demás, desde los garcilasistas, los existencialistas, los religiosos, los tremendistas, los espadañistas, dejan ver en

su obra, huyendo o afincándose en él, el tremendo efecto de la guerra. Como en ninguna otra generación de este siglo (junto con, quizá, la del 27), un factor histórico se adentra tan profundamente en la vida de sus protagonistas, conformándola, y no sólo modificándola, como en el caso de los del 27. Los mayores, por ejemplo, Luis Rosales (1910), tienen veintinueve años al acabar la guerra; los más jóvenes, dieciséis o diecisiete, como José Hierro (1922) o Carlos Bousoño (1923). La guerra marca su poesía, como afirma el propio Hierro: "El español de postguerra nació a la poesía tras una monstruosa convulsión. La muerte, el odio, la escisión desgarradora le marcaron para siempre. Si el poeta es un ser aparte -no diré superior, sino distinto en cierto modo-, su singularidad o su superioridad se destacan en tiempos sosegados. Pero cuando una experiencia terrible, cuando la vida de fuera se impone, las diferencias entre el poeta y el hombre a secas se borran."¹⁵²

En algunos casos, a ello se añadirán vicisitudes personales que duplicarán el efecto; tal es el caso de José Hierro, cuyo padre, Joaquín Hierro, republicano, fue encarcelado desde 1937 hasta 1942, como también él lo será más tarde, desde 1939 hasta 1944, de los diecisiete a los veintidós años¹⁵³. Hay biografías de creadores jalonadas de avatares que explicarán tal o cual aspecto de su obra; otras,

cuya misma ausencia de sobresaltos se hará significativa en su producción artística; finalmente, sólo algunas estarán marcadas por unos hechos tan cercanos entre sí, y tan relacionados, que vienen a ser uno solo: la de José Hierro, por ejemplo, que ve cómo sus estudios de peritaje industrial son interrumpidos por la guerra¹⁵⁴, cómo su padre es encarcelado, y él debe preocuparse del sustento de su familia¹⁵⁵, cómo él mismo ingresa en prisión. De este modo, la mayoría de quienes se han ocupado de su biografía, tratan con significativo detenimiento el período que va hasta 1944¹⁵⁶, y, de modo especial, ello es evidente en el documentadísimo estudio de Gonzalo Corona Marzol¹⁵⁷, imprescindible para conocer los años de formación del poeta. Corona, con todo lujo de detalles, y alguna que otra suposición discutible desde nuestro punto de vista (como la de interpretar que las fichas de lectura de José Luis Hidalgo en la Biblioteca Popular de Torrelavega pudieran ser también las lecturas del propio José Hierro, cosa no improbable, pero en absoluto segura¹⁵⁸), rastrea entre las declaraciones del propio Hierro y otros trabajos críticos de investigación con el fin de hallar los elementos decisivos conformadores de la actitud vital y poética de Hierro. Corona no entra a valorar la importancia de ese acontecimiento en lo que es precisamente la tesis de su trabajo, la dialéctica, que él

juzga desarrollada principalmente a partir del romanticismo¹⁵⁹, entre caída y paraíso. Si este conflicto es ya muchas veces resuelto bajo forma de angustia, y la guerra y sus consecuencias incrementan en la mayoría esa consecuencia, en Hierro, además, se suma su propia experiencia íntima, como ya en 1950 señala alguien tan cercano a él como Ricardo Gullón, al referirse al patetismo de su poesía, "atravesada por un sentimiento angustiado, que no sólo alude a pasiones colectivas, sino también -¡y cuán violentamente!- a conflictos privatísimos"¹⁶⁰. Vicente Aleixandre, incluso al retratarlo físicamente, alude tan veladamente como Gullón a la experiencia carcelaria de José Hierro. "Enjuta la sien, mortificada; la mejilla tirante, y bajo una nariz que muchos olores grandes de la naturaleza y no pocos vapores confinados había inhalado día a día, una boca grabada, de penoso dibujo, labrada por muchos silencios y muchas y largas soledades reclusas de adolescente"¹⁶¹.

Sin embargo, no pretendemos mostrar lo que es evidente, el impacto de la guerra y la prisión, sino que de ese hecho se deriva una de las características más arraigadas en Hierro: el pudor y el carácter alusivo de su poesía, lo que va a conectar fuertemente, como se verá, quizá como a ningún otro poeta de la primera generación de posguerra, con la poesía de la época contemporánea. La realidad vivida lo

lleva a participar de la cosmovisión que nace con su tiempo, pero su misma vida y su formación lo sujetan fuertemente a la época que acaba. Douglass M. Rogers encuentra la clave cuando afirma: "Thus, one may conclude that if the grief of these experiences is little flaunted in his verse, it is not forgotten; it is absorbed into the being of the poet, but controlled by that prime quality of resignation, a trait so constant in his almost overly-serene expression of the black side of human destiny. This self control was doubtless another lesson gained from the long years of confinement"¹⁶². La expresión poética surgida de esa dolorosa experiencia podría haber sido el lamento estridente, la confesión impudorosa, el grito, aun tras la máscara del nosotros, modos de expresión no extraños a la poética de la primera generación de posguerra. Frente a ello, lo que tenemos, aunque ya veremos una evolución en línea contraria, es la contención, la tendencia alusiva, a lo que, como ha señalado Carlos Bousoño, también contribuye, aunque pudiera resultar paradójico, el pudor de la primera generación de posguerra para la expresión del yo íntimo¹⁶³.

Un hecho significativo es la reticencia de Hierro a hablar de su vida íntima. En las entrevistas que ha concedido se reiteran siempre los mismos datos biográficos: Madrid, Santander, estudios, aficiones, la influencia de Gerardo

Diego, el grupo Corcel de Valencia, los "proelistas" de Santander. De ninguno de esos aspectos de su vida rehúye hablar José Hierro, pero todo lo referente a la guerra y, sobre todo, lo concerniente a la prisión de su padre y a la suya propia son temas sobre los que, aun hoy, pasa con rapidez o sobre los que prefiere no hablar. En una de las más completas entrevistas realizadas a José Hierro, la efectuada en 1981 por Víctor Márquez Reviriego, podemos leer:

- Cuando termina la guerra detienen a tu padre, ¿no?

- Antes de terminar. A mi padre lo detienen cuando entran las tropas de Franco en Santander, en el año 37. Y entonces yo ya tengo que ponerme a alimentar a mi familia: empecé a trabajar en una fábrica de goma y ahí estuve hasta...

- Hasta que te detuvieron a ti.

- No hables de detenciones porque a mí me joden los demócratas de toda la vida y la gente que ha sufrido tanto...

- Pero algo has de contar.

- Nada. No decimos nada. Eso es una especie de pase de factura que a mí me ha jodido siempre...Nada. La historia acaba en el momento que detienen a mi padre y yo me pongo a trabajar.

(Y entonces José Hierro levanta la mano del magnetófono, que había tapado cuando le pregunté por la cárcel. Pero esos aparatos japoneses oyen hasta tapados y no soy yo quien para borrar lo que Dios y la técnica nipona han permitido grabar.)¹⁶⁴

Aunque sin esta rotundidad, y en otro tono, lo habitual es el rechazo a tratar el tema¹⁶⁵. Pero, en lo que realmente nos importa, en ver si ese pudor es también notorio en sus poemas, el propio Hierro, en otra entrevista, y aunque referido a una etapa previa a la publicación de su primer libro, se expresa del siguiente modo:

"como yo he odiado siempre el protagonismo, todo el tiempo que yo estuve en la cárcel, que escribí bastantes poemas, -y andan muchos sueltos por ahí no sé dónde, en algún sitio de mi casa andan, y algún día los publicaré-... Son poemas que no tienen nada que ver en absoluto con la cárcel. Me parecía de una vulgaridad, de una ordinariez, contar desgracias, disgustar a la gente que ¡bueno! Los poemas que yo escribí entonces eran por dos razones; uno, por el contacto, el contagio, que yo tenía de los poetas de la antología de Gerardo Diego. Quería ser una poesía muy moderna, digamos así, muy contemporánea. Dos: por esa especie de pudor a contar cosas. ¡Vamos! todo el mundo parece que estaba pasando una guerra o una cárcel para un día contar sus experiencias. Como eso me ha fastidiado, es curioso que los poemas más fríos, más guillenianos, más esteticistas son los que yo escribí en la cárcel¹⁶⁶.

Las referencias directas a la guerra o a la cárcel son escasas, en la obra de José Hierro, al menos en sus primeras obras. Las encontramos en poemas como "Canción de cuna para dormir a un preso" y "A un lugar donde viví mucho tiempo", ambos de Tierra sin nosotros, o en "Reportaje" y "Segovia", de Quinta del 42. En ocasiones, la alusión es clara, no tanto para el lector común, como para el conocedor de la vida de

Hierro. Así, en el poema "Trébol", de Tierra sin nosotros, podemos leer:

Y voy con un fantasma en mi costado: 12
mi trébol de ilusión, encadenado
desde mil novecientos treinta y siete.
(Tierra sin nosotros, p. 34)¹⁶⁷.

1937 es el año en que su padre es encarcelado. Los versos citados pertenecen a un soneto extraño en la producción primera de José Hierro, porque se alude muy claramente a su traslado en la infancia a Santander, su posterior marcha a Castilla, el dolor de la partida. Lo normal, en la mayoría de los casos restantes, será encontrar alusiones que tendremos que entender en el mismo sentido en que lo hacemos cuando leemos el primer poema de Tierra sin nosotros, "Entonces": un ahora que niega el prodigio de un entonces pasado, un paraíso que negó "algo". Lo vemos de ese modo en la mayoría de los poemas que componen sus cuatro primeros libros. No será sino hasta Libro de las alucinaciones cuando esas referencias cobren un significado más evidente, en poemas como "Los andaluces", "Carretera", "Pasaporte", "Historia para muchachos, poema donde, por ejemplo, leemos:

[...] Este señor
oyó una vez llorar a un niño
en el momento de la elevación 55
en una misa. (Necesitaría
demasiadas palabras
para que comprendierais por qué un hecho
tan aparentemente natural
me parecía irreal entonces, y ahora. 60
¿Cómo hacerlo sentir?...En cuatro años
no había oído voz de niño (p. 463).

Es un lenguaje absolutamente diverso al empleado en otros poemas de temática similar en libros anteriores, como podemos ver si comparamos los versos anteriores con estos otros del poema "Reportaje", de Quinta del 42, donde encontramos un tono poético diferente para expresar una idea similar a la anterior:

Un hombre pasa. (Sus ojos 75
llenos de tiempo.) Un ser vivo.
Dice: "Cuatro, cinco años...",
como si echara los años
al olvido.
Un muchacho de los valles 80
de Liébana. Un campesino.
Parece oírse la voz
de la madre: "Hijo,
no tardes", ladrar los perros
por los verdes pinos, 85
nacer las flores azules
de abril...) (pp. 242).

El pudor no desaparece en los versos citados de Libro de las alucinaciones, pero se amortigua, y conforme se diluye, el poeta va buscando nuevas fórmulas expresivas que reducen

la sugerencia y la ocultación de lo real, esto es, un determinado modo de irracionalismo. No es el momento de estudiarlo en profundidad, sino de evidenciarlo: lejos de lo que se ha venido afirmando sobre la poesía de José Hierro, ésta no camina hacia el irracionalismo expresivo, sino que parte de él para llegar en sus últimos libros a un irracionalismo racionalizado, es decir, que manteniendo aquél, y a la vez que el pudor desaparece, el poeta se adentra en la construcción de poemas de estructura irracional expresivamente plasmados desde la racionalidad.

El irracionalismo primero lo conecta con la poesía contemporánea, en lo que ésta tiene de implicitadora, de sugerente, de afán de ruptura con la lógica, como ya señala Carlos Bousoño en "Poesía contemporánea y poesía postcontemporánea"¹⁶⁸. La implicitación es el resultado lógico a la desmesura romántica, obsesionada con su yo, aireado a los cuatro vientos. Implicitar es sugerir, ocultar lo que en el romanticismo es explícito y evidente; es un ejercicio de objetivación aparente¹⁶⁹ surgido del pudor, en una época en la que el poeta habla de sí más que nunca, pero en la que oculta su yo mediante la sugerencia o mediante técnicas objetivadoras como el empleo de la segunda o primera persona del singular y la primera del plural¹⁷⁰. Frente a ello, la poesía postcontemporánea, según Bousoño, "tiende a

la explicitación y a la anécdota, en un intento de superar el relativo hermetismo y consiguiente empobrecimiento del público que había traído consigo la implicitación 'contemporánea'"¹⁷¹.

Ahora bien, las razones de la implicitación en la poesía de José Hierro son otras que las que presumiblemente cabe hallar en los poetas contemporáneos, pues en la actitud de estos, aunque no en la de todos, se percibe lo que Bousoño ha llamado un "orgullosa aristocratismo"¹⁷², esto es, una deliberada voluntad de oscuridad que en ningún caso encontraremos en Hierro¹⁷³, al menos no antes de Libro de las alucinaciones y los poemas de Agenda. En el caso de Hierro, la implicitación obedecería a razones que unen lo personal, lo histórico y lo literario: se trata, en primer lugar, de un pudor real, nacido de las razones biográficas a las que hemos aludido; en segundo lugar, se trata de un pudor habitual en un período como el postcontemporáneo en el que el mundo vuelve a aparecer, y la voz del poeta es una como tantas¹⁷⁴; en tercer lugar, es un pudor originado por el influjo de la poesía de la época contemporánea, no en cuanto a las causas que lo motivan, pero sí en su realización formal. José Hierro se mueve entre ser racionalmente de una época de signo colectivo y estar literariamente embarcado en una lírica cuyas formas no son las que canónicamente expresa aquélla.

La presencia de la poesía de la época contemporánea en la poesía de José Hierro es, como en la de todos los poetas de la primera generación de posguerra, evidente, lo que no impedirá, no obstante, y como ya se ha señalado, percibir en la mayoría de estos un cambio de rumbo notabilísimo. Por tanto, el influjo de esos poetas en José Hierro es secundario respecto al hecho biográfico que acabamos de comentar: si José Hierro no rompe tan evidentemente como alguno de sus coetáneos con la tradición precedente, obedece más a factores biográficos que literarios, es decir, más a acontecimientos vitales que a preferencias literarias, las cuales son compartidas por otros poetas de su generación en los que, aunque también se percibe, no es tan evidente la pervivencia de la poética precedente.

Gracias a los trabajos de Gonzalo Corona Marzol, que ha recogido toda la información disponible al respecto, podemos seguir el recorrido de los gustos, lecturas y aficiones de José Hierro desde su adolescencia y primera juventud¹⁷⁵, en la que sus lecturas poéticas preferidas giran entorno a Lope de Vega, Francisco Villaespesa, Gerardo Diego y su Antología de la poesía española de 1932, Rubén Darío, Juan Ramón Jiménez, Antonio Machado, Charles Baudelaire, autores todos ellos a los que lee con anterioridad a 1936¹⁷⁶. La presencia de Darío, Juan Ramón, Machado y Diego en su poesía ha sido

reconocida por José Hierro en numerosas ocasiones¹⁷⁷, influjo que la crítica se ha encargado también de destacar, aunque falten estudios detenidos sobre la cuestión¹⁷⁸. Sin embargo, las opiniones de Hierro sobre los poetas del 27 han variado sustancialmente a lo largo del tiempo. Gonzalo Corona se encarga de revisar los cambios de Hierro en cuanto a su valoración de estos poetas, que pasa de la juvenil admiración al olvido, si no al rechazo (salvo en el caso de Gerardo Diego), para, finalmente, y de manera paulatina, a la revalorización. Creemos que las declaraciones de José Hierro recogidas por Corona son válidas más para seguir el proceso de valoración, rechazo y revalorización de los poetas del 27 en la poesía española de posguerra, que para justificar su presencia concreta en los versos de José Hierro, a los que habría que ir directamente para comprobar si en ellos están o no presentes esos poetas. El propio Hierro, después de declarar continuamente su admiración por la poesía de Gerardo Diego afirma en una entrevista no parecerse a él: "[...]lo que ninguno sabemos es de quién aprendemos y quién te pone sobre la pista de algo. Y a lo mejor te puede despertar la conciencia creadora un poeta que no se parece en nada a ti o que tú no te pareces en nada a él. Que es lo que a mí me pasa, por ejemplo, con Gerardo Diego, un poeta que me ha influido mucho, al que he estudiado mucho,-como Juan Ramón

Jiménez-, desde el principio. Y no me parezco a ellos"¹⁷⁹. Lo mismo sucede, aunque de forma diferente, con la poesía de Jorge Guillén, por la que José Hierro nunca ha demostrado un excesivo aprecio¹⁸⁰, y de la que algunos críticos han afirmado que asoma entre los versos de nuestro poeta¹⁸¹. El propio Hierro reconoce en la entrevista citada que, en ocasiones, determinados juicios están condicionados por un ambiente general que favorece un cierto tipo de lírica en perjuicio de otra: "Lorca es un poeta que posiblemente, sabiendo toda su grandeza y su importancia, no nos gustaba demasiado[...] Pero en cambio cuando alguien nos preguntaba '¿Qué poeta es importante?', todo el mundo decía es el trágala, citaba a Lorca. En contra, incluso de lo que creíamos"¹⁸².

Lo que ahora nos importa es detenernos en algunos aspectos de la formación literaria de Hierro. Sus lecturas y gustos giran hacia un tipo de poesía que representa lo más granado de la poesía contemporánea española. Esta afirmación, que, en principio, pudiera parecer una obviedad sin sentido, no lo es tanto si tenemos en cuenta la edad con la que ello se produce: los ha leído o en 1936 o antes, cuando sólo cuenta catorce años de edad. Además, como ya se dijo, entre las obras leídas estaba la recientísima Antología de la poesía española, publicada en 1932 por Gerardo Diego, en la

que un jovencísimo José Hierro se había topado con la más novedosa poesía española del momento. Ninguno de estos dos hechos es frecuente, y lo confirman datos como el que Carlos Bousoño, sólo un año más joven que Hierro, proveniente de un medio social más elevado que el de Hierro, bachiller y, posteriormente, universitario, comience a conocer esa misma poesía sólo a partir de 1941, cuando comienza su contacto con Dámaso Alonso y Vicente Aleixandre. La amistad de Hierro con el poeta José Luis Hidalgo debió contribuir no poco a ese precoz conocimiento de la poesía española más reciente, como el propio Hierro reconoce: "Con José Luis Hidalgo empezaron mis primeras tentativas de tomar en serio la poesía. Antes de conocernos ya nos unía el conocimiento mutuo de poemas que a través de terceras personas nos habíamos intercambiado"¹⁸³. Las lecturas de José Luis Hidalgo, el descubrimiento de la Antología de Gerardo Diego, su inclinación metafísica y su propia trayectoria vital lo condujeron a una poesía arraigada en lo que Guillermo Carnero ha llamado "irracionalismo de estirpe surrealista"¹⁸⁴, que nosotros, con Víctor García de la Concha, entendemos como "la adopción de una metodología y el recurso a una tópica común en aquél[el surrealismo]"¹⁸⁵, más allá de la adscripción a ese movimiento. José Hierro, de cuyos primeros tanteos poéticos conocemos aún muy poco¹⁸⁶, caminará por otros derroteros, pero en ambos percibimos un

mismo fondo común, el irracionalismo, que ambos saben ver en poetas como Rubén, Juan Ramón, Machado, Gerardo Diego y algunos de los poetas del 27.

1.3.1. Prehistoria literaria.

Hasta fecha bien reciente, apenas si conocíamos algunos poemas de José Hierro anteriores a los de Tierra sin nosotros y Alegría, estos últimos compuestos, en su mayoría, a partir de 1944¹⁸⁷. Era lógico, sin embargo, suponer que existían en número mayor al conocido, entre otras razones porque el propio Hierro nos ha hablado desde 1957 de sus poemas de juventud: "Mi prehistoria poética se compone de imitaciones inconscientes. Los líricos modernos que prefería pasaban a formar parte de mi botín de guerra. La carpeta donde aún conservo buen número de versos escritos entre los catorce y los veinte años, parece el armario ropero en que se apolillan deslucidas chaquetas que pertenecieron a los poetas del centenario de Góngora. No me avergüenza en absoluto confesarlo. Cuando, de tarde en tarde, leo estos poemas juveniles, siento cierta ternura, totalmente exenta de rubor"¹⁸⁸. Treinta años más tarde, en la ya varias veces citada entrevista que concede a Emilio E. de Torre, al hablar de sus poemas escritos durante la cárcel, sugiere ya su

voluntad de publicarlos¹⁸⁹. No son estos, sin embargo, los poemas del período anterior que han visto la luz sino algunos de los escritos entre los años 1937 y 1938, reunidos bajo un título esperable, Prehistoria poética 1937-1938¹⁹⁰. Son treinta y seis poemas en los que inmediatamente se percibe aquello que Hierro ya había anunciado, la presencia evidentísima y apenas cribada de los poetas de la generación del 27.

En el prólogo a la colección, Gonzalo Corona señala aquello que de forma más evidente se percibe en una primera lectura de los poemas: el intelectualismo del 27¹⁹¹, la presencia de Pedro Salinas, Federico García Lorca y Gerardo Diego, la de este último centrada principalmente en la métrica¹⁹². Habría que añadir la de Góngora, la de los modernistas en aspectos métricos y la de Guillén, quizá la más llamativa, además de poner en duda la de Salinas. En algunos casos, es tan evidente la presencia de los poetas citados que los poemas aparentemente no dan sino la impresión de ser ejercicios poéticos al modo de. Lo vemos por ejemplo en el siguiente soneto, "Río con unos álamos al fondo":

Cruzaba la corriente. Yo advertía
que el arpa me lamía la cintura.
Los puentes -¡oh qué vana arquitectura!-
a mi paso ninguno resistía.

Yo ansiaba llegar, y descubría
 en la orilla desierta de verdura
 álamos, en fantástica moldura,
 perspectivas cerrar de lejanía. 5

Álamos eran, sí. Yo sentí el frío
 en mis brazos desnudos al rocío,
 en mis brazos tendidos al planeta. 10

¡Ay agua que al pasar las piedras muerde!
 Gris y bermejo, el pez fue la saeta
 que te hirió, Sebastián en fondo verde¹⁹³ (p. 22).

El mismo motivo del poema, el inciso del primer cuarteto, el léxico (arpa, lamer, arquitectura, verdura, perspectiva, planeta, bermejo, saeta), la identificación culturizante entre pez y saeta, y entre protagonista poemático y San Sebastián, recuerdan a Góngora. Como recuerdan a Guillén los versos iniciales de esta décima, "Arcos":

!Qué sueño de arcos gemelos
 que alargan la perspectiva
 de esta tierra, verde y viva,
 que se pliega en suaves velos!
 ¡Qué sueño el reto a los cielos 5
 de la torre, alta y desnuda!
 ¡Qué sueño la tapia muda
 como un poema de piedra,
 con su túnica de yedra
 que la abraza y que la escuda! 10
 (p. 34).

En otros poemas, encontramos la presencia de Gerardo Diego, tan importante siempre para José Hierro, pero tan difícil de rastrear en su poesía a partir de 1947. El léxico

y el tono humorístico de "Luna de agosto" recuerdan los poemas creacionistas de Diego:

¡Eh, eh, eh!
Soy recto del hombro al pie.

No eres ciudad todavía
y no me interesas nada
hasta que por tu explanada
pueda pasar el tranvía. 10

¿Qué pasa aquí?

Yo sé que se ha muerto el rey,
que el grillo no cantó anoche,
que con aletas de coche
se hacen coronas de rey (p. 29). 15

Podríamos proponer más ejemplos, y todos igualmente válidos, de estas llamativas influencias¹⁹⁴. De ese modo, sólo conseguiríamos demostrar algo tan cierto como que estos poemas no son sino ejercicios poéticos de aprehensión formal de elementos ajenos por parte de un jovencísimo poeta muy dotado para la lírica; y siendo verdad lo dicho, no es, sin embargo, la única verdad, toda vez que algunos de estos poemas de Prehistoria poética muestran ya la raíz de lo que, con el tiempo, serán las características de la muy personal poética de José Hierro. Así, en el siguiente poema, Góngora y Guillén, aunque no de una manera tan clara como en la anterior décima, asoman sus versos; pero la misma sensación de pérdida que tantos poemas posteriores de Hierro sugieren está ya presente en ellos:

Nevaba plumas el ave.
Campo, ya eres todo espuma.

Vasto mar de yerba y pluma
 impenetrable a la nave.
 Aquí guardé con mi llave, 5
 madrugada, tu sonrisa.
 Aquí, sin soplo de brisa,
 aunque tus límites vi,
 al instante los perdí,
 pasajero de mi prisa 10
 (p. 42).

El deslumbramiento de Hierro por la poesía que se le ofrecía en la Antología de Gerardo Diego, tan evidente en estos poemas, dificulta entender que, a pesar de su extrema juventud, en ellos está ya configurando elementos de su posterior poética, y no sólo en cuestiones métricas, sino plenamente cosmovisionarias¹⁹⁵. Fechado en enero de 1937, cuando el poeta aún no ha cumplido los quince años, el poema que sigue demuestra lo que decimos:

Dejaste un sol rojizo dorando las esquinas
 y por la calle arriba te marchaste llorando.
 Unos hombres antiguos, verdes de almas marinas,
 tus pasos con sus ojos fueron acompañando.

Todo ante ti fue oscuro. Todo fueron espinas. 5
 Luego vino la noche. Las luces fue robando.
 Tus ojos se llenaron de sol y golondrinas
 y a tu orilla las cosas se fueron transformando.

Dan las doce y te duermes. Suenan la madrugada.
 Lejos, la ciudad toda te ha empezado a buscar. 10
 Pero tú estás dormido. No te acuerdas de nada.
 Ya no ves ni los barcos que atraviesan la mar (p.21).

El tono de este poema lo reecontraremos en muchos de los

poemas de sus cuatro primeros libros, pero, sobre todo, es muy similar al de un buen número de los de Tierra sin nosotros: la triste partida, el dolor, la luz nacida tras el dolor de las espinas, el sueño, la confusión. Poemas como éste niegan en parte la afirmación de Gonzalo Corona según la cual "el lector se encontrará con un José Hierro distinto del que está habituado a leer [...] casi nada recuerda todavía al poeta futuro, si no es la maestría técnica y el sentido del ritmo de muchas composiciones"¹⁹⁶. Es cierto que en otros poemas, sobre todo los más directamente influidos por la generación del 27, es difícil reconocer a José Hierro, pero no sucede lo mismo en poemas como "Pinos", "El amigo", "Playa" (la de 1937), "Caballero de otoño", "El recién venido", en los que se pueden apreciar aspectos formales y temáticos presentes desde Tierra sin nosotros: la utilización de un protagonista poemático misterioso del que se habla en tercera persona, o al que la voz lírica se dirige en segunda persona y que es contemplado como un "desenterrado" o un vuelto a la vida¹⁹⁷ ("Le veo bajo el sol, junto a los pinos./ Le veo sólo a él desenterrado" -p. 24-; o "Andas ya como siempre, / como si nunca hubieras/ vivido en otro mundo;/ como si nunca hubieras / salido de este nuestro/ una tarde de otoño" -p. 55-) ; la confusión entre vida, muerte y sueño ("Ahora sobre la hierba está dormido/más que muerto. Algún

día no lejano/ verás la luz y sentirás el frío;/la vida. Espérala. Ya está llegando" -p. 24-; o estos otros versos: "Ha sido necesario que un día te murieras/ y en tus manos morenas entrase atardeceres [...] Y vendrás a la playa donde estaré dormido/ y juntos, los dos solos, nos pondremos a andar" -p.26-); la confusión de lo real y lo irreal, la duda ("Me quedo solo. ¿Quién soy?/ Nostalgia de madrugada./ Un farol moja de cobre/ los contornos de una barca./ Yo, adiós./ Ya no veo el faro./ Arenas, sombras, arenas./ Ya se ha borrado la playa./ ¡Adiós!" -pp. 35-36-). Creemos que ejemplos como los mostrados dan la razón a Víctor García de la Concha, cuando en su reseña de Prehistoria poética señala en ésta aspectos que la obra posterior continuará¹⁹⁸.

Varios años de aprendizaje y de experiencias vitales decisivas faltan aún para que José Hierro encuentre su tono y su voz personal. Los poemas que conocemos de los años 1937 y 1938 nos han mostrado a un poeta que demuestra una sorprendente inclinación por el ritmo y una no menos llamativa habilidad métrica¹⁹⁹, y que, en esos momentos, está totalmente deslumbrado por la poesía de la generación del 27, tan diferente de la poesía romántica²⁰⁰ y de la modernista de Villaespesa en El alcázar de las perlas²⁰¹ con las que había iniciado sus lecturas infantiles. Pero, al tiempo, esos poemas lo conectan, en los aspectos ya señalados, con otros

poetas más ocultos en estos versos y que, sin embargo, son los que perdurarán en su poesía posterior y los que lo harán aferrarse a la poética de la época contemporánea, incluso en una época en la que la cosmovisión que nace ofrece un nuevo modo de hacer poesía, heredero de aquél, pero, al tiempo, contrario. Esos poetas son Rubén Darío, Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez, a los que también lee en ese año clave de 1936²⁰², cuya influencia, como ya vimos (v. notas 26 y 27), ha sido destacada por la crítica desde la aparición de Tierra sin nosotros.

Esta es la poesía (la vida) a la que Hierro estaba destinado, pero la historia y los avatares personales le tenían preparado un destino poético (y vital) totalmente diverso. Ahí tenemos la quiebra y la explicación de la ansiada necesidad de reencontrar el paraíso, y de una poesía que no se despegará de los límites que impone la poesía de la época contemporánea sino hasta muy avanzada su trayectoria poética. Numerosos poemas de Hierro versan sobre esa quiebra, desde el primer poema de Tierra sin nosotros, "Entonces", hasta algunos poemas de Agenda, como la segunda parte de "Cuanto nunca". Dos poemas pueden servirnos para ilustrar la idea, "Generación", de Tierra sin nosotros, y "Para un esteta", de Quinta del 42. El primero de ellos presenta una parte primera en la que el poeta compara pasado y presente,

el destino previsto y el destino real, entre los que algo transformador y definitivo ha sucedido²⁰³:

Porque nacimos bajo el signo del cerebro. Pero ya todo	10
se vino a tierra una mañana. Lo devastó un viento glorioso, y somos ruinas o cimientos, algo inconcreto, algo borroso:	
tronco cortado a ras de tierra, que nadie sabe que fue un tronco. [...]	15
Se desbordó un día la vida, nos tornó locos, y les pusimos a las cosas nuevos nombres [...]	40
(pp. 41-42).	

En este fragmento del poema podemos ver una de las actitudes de José Hierro ante el problema: el rechazo hacia esos años primeros que ahora son vistos, ante el encuentro con una realidad más dura y concreta, como tiempos concebidos "bajo el signo del cerebro"²⁰⁴, signo que, en una época en la que la acción se ha impuesto sobre toda teoría, no puede sino ser despreciado. Nos importa resaltar el contraste y el rechazo en este poema para compararlo con "Para un esteta", en el que ese contraste está también presente, pero en el que la actitud del poeta, aparentemente idéntica a la de "Generación", ha variado. El poeta se dirige a un "tú", interpretado por algunos como un desdoblamiento del poeta²⁰⁵, ocupado en seguir "el vuelo de la belleza" (p. 229), para

advertirle:

Lo has olvidado todo porque lo sabes todo.
Te crees dueño, no hermano menor de cuanto nombras.
Y olvidas las raíces ("Mi obra", dices), olvidas
que vida y muerte son tu obra.

20

No has venido a la tierra a poner diques y orden
en el maravilloso desorden de las cosas.
Has venido a nombrarlas, a comulgar con ellas
sin alzar vallas a su gloria. (p. 230)

Nos importa poco ahora que el destinatario sean los
garcilasistas, él mismo o Juan Ramón Jiménez, como alguna vez
se entendió²⁰⁶; ahora interesa reseñar dos versos que dejan
bien clara una actitud diferente respecto al poema
"Generación", de Tierra sin nosotros. La voz lírica se dirige
al esteta para decirle que no es sino "hermano menor de
cuanto nombras" (p. 229), que la única perfección es la de la
vida "que nos talla y dispone/ para la perfección de la
muerte remota" (p. 229). Y añade:

Y lo demás, palabras, palabras y palabras, 11
¡ay, palabras maravillosas! (p. 230).

El poema defiende, en palabras de Aurora de Albornoz, "la
primacía de la vida sobre el arte"²⁰⁷, primacía que, como
veíamos en el poema "Generación", venía impuesta por la
historia y por los avatares de una biografía concreta; pero
estos dos últimos versos nos hacen ver que ello no impide la

nostalgia de lo negado por esas mismas realidades²⁰⁸ , como bien señala Rogers al afirmar que "The stress he lays on the life factor does not automatically constitute a negation of these elements [el esteticismo], as will be seen"²⁰⁹. Se percibe lo afirmado por Rogers incluso en el mismo poema, en el que, a su vez, Luis González Nieto²¹⁰ ha señalado la influencia de Rubén Darío (alejandrinos y eneasílabos), de Shakespeare ("palabras, palabras, palabras"), de Jorge Manrique ("Y hechos un solo río os vertéis en el mar,/ `que es el morir', dicen las coplas", p. 230), de Antonio Machado ("la fuente que brota", "Has venido/ a hacer moler la muela con tu agua transitoria", p. 230).

Estos mismos aspectos podemos observarlos en otros poemas y en los escritos teóricos de Hierro, de cuyo estudio se han ocupado últimamente Emilio E. de Torre²¹¹ y, sobre todo, Gonzalo Corona²¹², quien realiza un invalorable esfuerzo exegético de la obra de José Hierro a partir de su verso y su prosa, a donde remitimos para una cabal comprensión de las características del pensamiento poético de Hierro, así como a su evolución. Corona concluye, después de analizar diversos textos teóricos de José Hierro que "la 'lucha' de José Hierro, su enconada defensa del hombre y de la vida, de la existencia concreta, de lo histórico y temporal, es tanto mayor cuanto mayor es el encanto

clasicista"²¹³. Más adelante, afirma: "José Hierro se acerca más a la estética 'rehumanizadora' y 'neorromántica' de la posguerra, pero sus comienzos arrancan de la 'deshumanización' y del 'clasicismo'. En sus escritos sobre arte y literatura fundirá ambas estéticas igual que en su poesía alternará el sueño con la realidad [...] el poeta no podrá ser ni totalmente 'romántico' (Vida), ni totalmente 'clásico' (Arte), aunque se aproxime más al primero; el vivirá ambas realidades en conflicto, sin decidirse plenamente por ninguna de las dos; él se enfrentará 'al problema del hombre' y 'al problema artístico' de una manera particular que más adelante explicaremos: como 'hombre dividido'"²¹⁴. Estas mismas ideas, aunque, justo es reconocerlo, con un menor bagaje informativo y una mayor dosis de intuición, ya habían sido expuestas anteriormente en los trabajos de Rogers, Jiménez y Albornoz, entre otros, como ya se ha visto. Sin duda, toda obra artística es fruto de una conciencia de "hombre dividido". Pensamos en casos como San Juan de la Cruz o Jorge Guillén o Paul Valéry, y, aun en esos casos, se percibe una división íntima en el fondo de su poesía, tanto en aspectos formales como temáticos. Es cierto, sin embargo, que la obra de determinados escritores agudiza esa conciencia de división, y entre ellos sí que, efectivamente, podríamos situar la de José Hierro. La razón

no es oscura: es protagonista de un período de crisis, de un cambio de época y aun de edad literaria, de una guerra civil, de unas circunstancias vitales cuyo huella posterior será imborrable. Creo que será útil apelar al caso de otros dos poetas españoles para comprobar que la división poética y vital de la que nos habla Corona se agudiza cuando todos esos aspectos, u otros similares, aparecen reunidos.

1.3.2. Cadalso y Espronceda: dos poetas en un cambio de 'Edad'.

En lúgubres cipreses
he visto convertidos
los pámpanos de Baco
y de Venus los mirtos;
cual ronca voz del cuervo
hiere mi triste oído
el siempre dulce tono
del tierno jilguerillo;
ni murmura el arroyo
con delicioso trino;
resuena cual peñasco
con olas combatido.
En vez de los corderos
de los montes vecinos
rebaños de leones
bajar con furia he visto;
del sol y de la luna
los carros fugitivos
esparcen negras sombras
mientras dura su giro;
las pastoriles flautas,
que tañen mis amigos,
resuenan como truenos
del que reina en Olimpo.
Pues Baco, Venus, aves,

arroyos, pastorcillos,
sol, luna, todos juntos
miradme compasivos,
y a la ninfa que amaba
al infeliz Narciso,
mandad que diga al orbe
la pena de Dalmiro²¹⁵.

En este poema, Cadalso, dolorido por la muerte de su amada María Ignacia Ibáñez, refleja el estado de ánimo de una persona para la que ha desaparecido todo aquello en lo que ha creído o en lo que ha fundamentado su vida, y que encuentra que un mundo diverso al vivido y soñado surge para reemplazar a aquel que significó armonía, belleza, esperanza, amor. El nuevo paisaje naciente promete lo contrario del anterior. Las últimas palabras del poeta expresan el sentimiento de querer permanecer en el mundo primero (la ninfa Eco, el pastoril nombre de Dalmiro), al tiempo que espera la compasión del orbe para aliviar, con su piedad, su pena. Nos interesa este poema de José de Cadalso por cuanto pensamos que en él, más allá de la expresión por el dolor de la muerte de la amada, se plasma un enfrentamiento entre dos concepciones del mundo, entre dos "edades", una, aquella que es conocida y en la que el autor se encuentra cómodamente situado, pero que se derrumba ante otra que surge del dolor de la negación de lo que la primera afirmaba. En otra obra, Noches lúgubres, aun a pesar de que algunos elementos ilustrados perviven, la

concepción del mundo romántica se ha impuesto, y el hombre se sentirá el ser más infeliz, el ser más abandonado por los demás hombres y por la naturaleza y por las creencias que antes lo acogían y le proporcionaban el suficiente consuelo para vivir. En Noches lúgubres, Cadalso no es un prerromántico, sino un autor plenamente participante de la nueva cosmovisión²¹⁶, lo que no impide que Cadalso, con posterioridad a esta obra, escribiera las Cartas marruecas, plenamente enmarcables en un concepto ilustrado de la literatura. ¿Significa esto que Cadalso sea un ejemplo notable de un "hombre dividido"? Sí. ¿Significa lo dicho que en Cadalso se estén debatiendo las dos actitudes esenciales ante el arte, la clásica y la romántica? Sí. Pero si ello es así de un modo tan evidente en Cadalso, es porque además de la división íntima e histórica se asiste a una división histórica, esto es, al nacimiento de una nueva edad, la romántica, surgida de un nuevo modo de entender el mundo, y Cadalso, como protagonista, encarna, a la vez, y con dolor, ambos modos, siendo, a la vez, lo uno y lo otro.

Espronceda nos ofrece una trayectoria más cercana a la de Hierro, sorprendentemente próxima²¹⁷. Si tuviéramos que señalar las claves existenciales y la evolución artística de uno y otro autor, podríamos, en muchos casos, emplear palabras iguales. Ambos inician tempranamente su labor

poética²¹⁸, ambos muestran desde esos primeros momentos una destacable facilidad versificadora y lírica, ambos, tras determinados acontecimientos históricos y vitales, recorrerán caminos diferentes a los inicialmente emprendidos, insistiendo siempre con especial énfasis en la necesidad del nuevo, negando aparentemente el que se abandonado, y dejando la impresión de que el nuevo rumbo es originador de la melancolía y la nostalgia que transmiten.

Siendo el romanticismo español tan peculiar en su cronología, no debe sorprendernos que cuarenta años después de que Cadalso redactara las Noches lúgubres, los primeros poemas de Espronceda se sitúan aún en la órbita neoclásica, tan diversa de sus siguientes etapas poéticas, sobre todo de la última, la romántica. Igual que en el caso de Hierro, vemos a un hombre cuya formación lo conducía a lugares a los que nunca pudo dirigirse. La ideología y las estética sobre la que descansaba el anterior era insuficiente para explicar la nueva realidad de un hombre que no contaba sino con su propia ayuda, que asistía a la quiebra estrepitosa de la razón racionalista. Con decisión, pero no sin melancolía, uno y otro, Hierro y Espronceda, caminan, decidida y voluntariamente, hacia un mundo nuevo, y lo hacen a través del dolor. En Hierro, como en todo artista, se dan los tres pasos, aunque modificados, que señala Pedro Salinas²¹⁹ como

característicos de la filosofía existencial de Espronceda, tomados de versos del propio artista romántico: 1. "Yo amaba todo"; 2. "Palpé la realidad y odié la vida"; 3. "Sólo en la paz de los sepulcros creo".

El primer punto es invariable, es el paraíso, vivido o no, pero que se espera, y cuya llegada la realidad se encargará de negar (véase, por ejemplo, en Hierro el poema "Entonces", de Tierra sin nosotros, "Recuerdos", de Alegría, "La mañana", de Con las piedras..., "Ahora ni en mí, alma mía", de Quinta del 42, "Marina de diciembre", de Cuanto sé de mí, "Alucinación en Salamanca", del Libro de las alucinaciones, "Desafío en Valencia, de Agenda; en Espronceda, se puede apreciar en diversos momentos de "A Jarifa en una orgía", El estudiante de Salamanca y El diablo mundo). El segundo aspecto aparece lógicamente modificado en Hierro, en tanto que en la cosmovisión en la que Espronceda entra es en la del subjetivismo del yo, mientras que Hierro se dirige hacia una nueva en la que el yo es en el mundo, y, por tanto, el dolor de uno no es más que el de los demás, lo que lleva a un sentimiento de solidaridad y de negación explícita de la extrema individualidad²²⁰. Los mismos poemas que ejemplifican, entre tantos otros, el amor inicial a todas las cosas, servirían para mostrar este segundo aspecto, en el que Hierro, un hombre como tantos, muestra cómo, tras la idea

de paraíso lo que se ha impuesto es la caída. El tercer paso aparece también en parte transformado, por los mismos motivos que los señalados para el segundo: el último poema del Libro de las alucinaciones contiene momentos tan absolutamente desesperanzadores como el que encierra el verso de Espronceda "Sólo en la paz de los sepulcros creo":

Pero se me ha borrado
la historia (la nostalgia)
y no tengo proyectos
para mañana, ni siquiera creo
que exista ese mañana (la esperanza).
Ando por el presente
y no vivo el presente
(la plenitud en el dolor y la alegría).
Parezco un desterrado
que ha olvidado hasta el nombre de su patria,
su situación precisa, los caminos
que conducen a ella.
Perdóname que necesite
averiguar su sitio exacto
(p. 470).

Pero este no es el final del poema, que cierra el libro y, durante muchos años, su trayectoria poética; el poema continúa y lo que ofrece es una sombra de lo que antes fue en Hierro pujante vitalismo, pero que, aun cargado de melancolía, aún se resiste a desaparecer:

Y cuando sepa dónde la perdí,
quiero ofrecerte mi destierro, lo que vale
tanto como la vida para mí, que es su sentido.
Y entonces, triste, pero firme,

perdóname, te ofreceré una vida
ya sin demonio ni alucinaciones (p. 470).

Este vitalismo de Hierro no está por completo ausente de la obra de Espronceda, como demuestran algunos momentos de El estudiante de Salamanca, de El diablo mundo y del poema "A Jarifa en una orgía", pero es un vitalismo truncado en tanto que se concibe como autoengaño:

Y busco y aún busco codicioso,
y aun deleites el alma finge y quiere²²¹.

77

Aunque no son irrelevantes, estas similitudes se traen a colación simplemente para justificar las que ahora nos interesan: la nostalgia del mundo perdido se manifiesta en melancolía, melancolía que no sólo se evidencia en los contenidos, sino también en las formas, que perviven más - Espronceda- o menos -Hierro- escondidas entre los rasgos del nuevo estilo. Ello es así en cada poeta de cualquier época, pero, tanto la permanencia de lo anterior como el rechazo explícito hacia lo que se niega, es mayor cuando el tránsito se realiza entre algo tan gradualmente relevante como un cambio de edad. Veíamos cómo la nueva estética y cosmovisión planteada en Noches Lúgubres no impedía que una obra posterior, las Cartas marruecas, estuvieran dentro de las anteriores estética y cosmovisión. En Espronceda, es difícil

encontrar esa pervivencia en sus grandes poemas como El estudiante de Salamanca (1840; algunos fragmentos fueron publicados en 1836²²²) o El diablo Mundo (1841), o en cualquiera de sus poemas breves típicamente románticos; no sucede así, sin embargo, en composiciones de la etapa inmediatamente anterior, en la que Espronceda camina hacia el romanticismo, como lo demuestran las composiciones ossiánicas "Oscar y Malvina" (1830 ó 1831, publicado en 1837²²³) o "Al sol, himno" (1830 ó 1831, publicado en 1834²²⁴), o incluso que por esas mismas fechas siga componiendo poemas tan evidentemente neoclásicos como "A un ruiseñor" (1832, publicado en 1841²²⁵); incluso es llamativo que en los años en que su producción era ya romántica, decida publicar composiciones tan neoclásicas como este último poema, o "Fresca, lozana, pura y olorosa" (escrito hacia 1826 o 1827, publicado en 1834²²⁶), o "A la patria" (escrito entre 1828 y 1832, publicado en 1836²²⁷).

En los siguientes capítulos nos vamos a detener en el examen de una de las características principales de la poesía de la época contemporánea, el irracionalismo, que continúa vivo en la obra de José Hierro en sus primeros libros, pero no del mismo modo en que esto ocurre en la mayoría de los poetas de las posguerra española, herederos forzosos de ese legado, sino con características muy similares a cómo ello se

produce en los poetas de la mencionada época contemporánea, aunque, eso sí, como ya se ha dicho, con otra actitud, con otra cosmovisión.

1.4. Precisión sobre el término 'irracionalismo'.

Es muy frecuente en la crítica sobre literatura contemporánea encontrar que determinadas ideas sobre períodos, autores y obras se repiten de estudio en estudio, admitiendo casi sin discusión clasificaciones y conceptos que merecerían al menos una periódica revisión. En el caso de Hierro, es curioso constatar cómo muchas de las ideas sobre su poesía han partido de las explicaciones que el propio poeta nos ha ofrecido sobre su modo de entender y ejercitar el proceso poético. Incluso, en determinadas ocasiones, estudios enteros se basan en ellas sin apenas recordar que lo que un poeta sea está en su poesía más que en sus aclaraciones sobre ella. Así, en el prólogo a las Poesías completas de 1962, José Hierro advertía al lector de la bifurcación de su poesía en dos caminos:

A un lado, lo que podemos calificar de 'reportajes'. Al otro, las 'alucinaciones'. En el primer caso trato, de una manera directa, narrativa, un tema. Si el resultado se salva de la prosa ha de ser, principalmente, gracias al ritmo, oculto y sostenido, que pone emoción en una palabras fríamente

objetivas. En el segundo de los casos todo aparece como envuelto en niebla. Se habla vagamente de emociones, y el lector se ve arrojado a un ámbito incomprensible en el que le es imposible distinguir los hechos que provocan esas emociones²²⁸.

A partir de esta distinción, sin duda válida para el lector, y sobre la que Hierro ha vuelto en diversas ocasiones, no hay prácticamente ningún estudio, breve o extenso, sobre José Hierro que no se valga de ella, generalmente para matizarla²²⁹, cosa que el propio autor no ha cesado de realizar. En 1974, señala que "esta distinción no puede ser tajante"²³⁰; en 1983, reitera textualmente las mismas palabras usadas en el prólogo a sus Poesías completas²³¹; en 1986, señala que "en el fondo es casi lo mismo"²³²; en 1991 vuelve a distinguirlas, señalando en una ocasión que la barrera es débil y que determinados poemas que, en principio, podrían ser tenidos como alucinaciones, son también, en cierto modo, reportajes²³³; en otra entrevista de ese año, los diferencia en cuanto al nivel de participación del lector:

Con los reportajes, como en algún caso, son los hechos mismos los que tienen una fuerza suficiente, me limito a narrar los que en mí produjeron una emoción especial, para que el lector, al leer esos hechos tal y como los relato, sienta la misma sensación que yo ante ellos: es una forma de objetivizar esa emoción. Las alucinaciones podrían ser, en un sentido muy puro, todo lo contrario; es decir, una especie de niebla, de vaguedad, aquello que decía Machado de 'oscura la

historia, clara la pena', son como los efectos de algo que cada lector debe indagar, deducir si tal o cual poema se ha escrito por causa de la muerte de un ser querido, de la venida del otoño²³⁴.

Pero es, sobre todo, en las entrevistas realizadas en 1974 por Rosa María Pereda en las que José Hierro ofrece una visión más interesante de la distinción entre reportaje y alucinación:

En los primeros libros intervenía más directamente. De alguna manera yo contaba lo que me ocurría dentro... Los poemas entonces eran más racionales y elaborados, contaban la experiencia sentida y casi racional. Pero sobre todo, y más claramente en los últimos poemas, la experiencia funciona como un eco de algo, quizá olvidado, casi siempre olvidado ya. Quedan impresiones, sentimientos muy inconcretos, que permanecen siempre²³⁵.

Y, más adelante:

Los primeros [poemas] eran directamente el resultado de una experiencia: contaban una historia ocurrida, terminada y racionalizada anteriormente. El poema aparecía previo, pensado, entero. Los últimos, los 'poemas alucinados' -desde Cuanto sé de mí- son poemas en marcha, reconstrucción viva de sí mismos, donde la idea va y viene, divaga y vuelve. En ellos está la experiencia de la propia escritura poética²³⁶.

Años antes, Hierro había declarado que su poesía evolucionaba "caminando hacia un irracionalismo cada vez más evidente"²³⁷. Uniendo una y otra declaración, es fácil deducir que Hierro señala la racionalidad de los reportajes y la irracionalidad de las alucinaciones. A partir de afirmaciones como ésta, la crítica viene señalando desde hace

ya bastantes años el irracionalismo hacia el que camina la poesía de Hierro, y, claro, si el poeta se dirige en esa dirección es porque procede de la contraria. En otra declaración, al relacionar Libro de las alucinaciones con Agenda, señala:

Hay también una voluntad común en estos libros de recuperar un cierto tono irracional. La relativa coincidencia de Libro de las alucinaciones, y, posteriormente, de Agenda, con los novísimos estaría en esa voluntad de recobrar el irracionalismo poético. Aunque decir "recuperación" no sea del todo acertado, pues poetas de mi generación, como Angel Crespo o como Miguel Labordeta, habían continuado esa tendencia poética irracionalista, enlazando con los autores anteriores a la guerra²³⁸.

Dice esto un poeta que nunca abandonó el irracionalismo y que, aunque por ahora es arriesgado decirlo, no coincidió con los "novísimos", o generación del 70, en recobrarlo, sino que se "adelantó" a ellos al ofrecer nuevos modos de irracionalidad poética. En la declaración anterior, Hierro identifica irracionalismo con surrealismo, que Hierro entiende como un irracionalismo total²³⁹ y, desde esa posición, su idea tiene pleno sentido. Cuando, en otro tipo de escritos, ha estado urgido a una mayor precisión, nuestro poeta ha distinguido distintos modos y grados de irracionalidad²⁴⁰, cosa a la que no lo obliga una entrevista.

Esta evolución hacia la irracionalidad a la que se

refería Hierro, ha sido también señalada por la crítica: José Olivio Jiménez opina que, desde Quinta del 42, se percibe "la voluntad de dirigir la aventura poética hacia regiones más ensimismadas, más profundas, por ello menos racionalmente abordables"²⁴¹, aunque no será sino hasta Libro de las alucinaciones cuando se abra hacia "[...] los valores y posibilidades líricas del irracionalismo"²⁴². Aurora de Albornoz, comentando el poema "El libro", de Quinta del 42, señala que en ese texto "se afirma la creencia en la posibilidad de comunicación por vía irracional"²⁴³, aunque es, sobre todo, en Cuanto sé de mí y Libro de las alucinaciones donde la mencionada crítica percibe una mayor utilización de los diversos procedimientos visionarios propios del irracionalismo, sin que por ello deje de advertir la falsedad de identificar poesía alucinada con "irracionalismo total": esto último no se da nunca en la poesía de José Hierro"²⁴⁴. González Herrán, en su comentario al Libro de las alucinaciones, matiza, en una línea que consideramos correcta, que las alucinaciones no son sino "una manifestación más del irracionalismo poético propio de la poesía postcontemporánea"²⁴⁵, aunque no explica en qué consista éste. Brown señala la presencia de lo alegórico (en su estudio viene a ser equivalente a irracional) desde Tierra sin nosotros, pero confirma su mayor presencia desde Con las

piedras... y Quinta del 42, y, fundamentalmente, en Cuanto sé de mí y Libro de las alucinaciones²⁴⁶. Peña destaca el irracionalismo de Libro de las alucinaciones²⁴⁷. Por su parte, Jolanta Bartoszevska señala "la evolución hacia la poesía de carácter irracional que se realiza en un gran número de sus composiciones"²⁴⁸.

Otros, aunque no nieguen la evolución anterior, señalan lo irracional como propio de toda la obra de nuestro poeta. Umbral considera a Hierro "el padre de todo el irracionalismo posterior"²⁴⁹. De Torre señala la dualidad racionalidad/irracionalidad característica de toda la obra de José Hierro²⁵⁰. Cañas afirma que "La mirada de Hierro se orienta hacia el misterio, como lo hace la mirada de una larga lista de poetas en la tradición española y, en particular, la voz de Antonio Machado"²⁵¹. La comparación con Machado vuelve a parecer en Douglass M. Rogers, quien habla de una interesante similitud entre el Hierro alucinado y el Machado soñador²⁵². Estas dos últimas opiniones resultan especialmente interesantes para nuestro trabajo, al relacionar lo irracional en Hierro con el modo poético de un poeta de la época contemporánea como Machado. También señala esa relación José Luis Cano, aunque señala que "En Bécquer y en Machado la iluminación es como un ensueño romántico [...] Pero la poesía de Hierro me parece alejada de todo gesto o sentimiento

romántico y no pretende ser misteriosa"²⁵³

El estudio de Gonzalo Corona sobre José Hierro contiene un brillante trabajo sobre la naturaleza del reportaje y la alucinación²⁵⁴, en el que lo que nos interesa destacar son sus conclusiones finales, en las que, muy inteligentemente, distingue entre poeta y poema, entre fondo y forma, entre origen y destino, afirmando, en lo que a nosotros ahora interesa, que en el reportaje el fondo del poema es la emoción y su forma, la razón, y en las alucinaciones, el fondo es la razón y la forma, la emoción²⁵⁵. Estas ideas, a las que Corona llega tras el análisis de diversos textos teóricos de Hierro, guardan una intuición importantísima para el entendimiento de la poesía de José Hierro, y es ese juego entre razón y emoción²⁵⁶. Nos interesa la primera idea, porque aquello que es captado por vía emocional, sea su origen de igual carácter o racional, no es sino irracionalismo, como afirma Carlos Bousoño:

el irracionalismo o simbolismo consiste en la utilización de palabras que nos emocionan, no o no sólo en cuanto portadoras de conceptos, sino en cuanto portadoras de asociaciones irreflexivas con otros conceptos que son los que realmente conllevan la emoción. Esta, la emoción, no se relaciona entonces con lo que aparece dicho por el poeta (la literalidad o al menos el significado indirecto del "simbolizador" -denominemos así al término que simboliza): se relaciona con un significado oculto (oculto también, por supuesto, para el propio poeta) que es el verdadero sentido

de la dicción poética (llamémoslo desde ahora "el simbolizado o "significado irracional"), y que sólo un análisis extraestético (que el lector como tal no realiza, ni tiene por qué realizar) podría descubrir²⁵⁷.

Esta es, a juicio de Bousoño, la gran revolución de la poesía desde Baudelaire, en Francia, y Rubén, en el ámbito hispánico: que el entendimiento del poema se deriva no de una primera comprensión racional, sino emocional: "si 'entendemos', entendemos porque nos hemos emocionado, y no al contrario, como antes ocurría"²⁵⁸. Si esto es irracionalismo, y los estudios de Bousoño lo han comprobado, la obra de José Hierro es plenamente irracionalista desde Tierra sin nosotros, y hacia lo que camina no es hacia la irracionalidad, sino a una nueva expresión poética de la misma, que tendrá precisamente en Hierro uno de sus primeros cultivadores²⁵⁹.

Ideas como ésta de Bousoño, tan aparentemente sencilla, hubieran evitado los errores y contradicciones que se percibían en las opiniones críticas arriba expuestas, en las que mayoritariamente se confundía irracionalismo o irracionalidad con ilogicidad, y racionalismo o racionalidad con logicidad, pero en las que la idea de lo que fuera el irracionalismo poético no lograba quedar clara, cosa que, no obstante, no resta valor a los estudios citados, aunque sí resulta ahora conveniente ofrecer una nueva visión al respecto. Esa visión pasa por algo tan arriesgado como matizar algunas de las consideraciones que José Hierro ha realizado sobre su propia poesía. Hacemos nuestras las palabras de Aurora de Albornoz cuando señala:

En general, creo que cabe afirmar que la mayor parte de sus

reflexiones en torno a su poesía, son válidas; pero me parece legítimo hacer algunos comentarios y aclaraciones sobre una serie de puntos que el teórico Hierro expuso en forma excesivamente esquemática -quizá por un deseo de simplificación- y que, a mi juicio, en algunas ocasiones han dado pie a interpretaciones erróneas o superficiales de su poesía²⁶⁰.

1.4.1. El irracionalismo de la época contemporánea.

Carlos Bousoño ha dedicado dos de sus obras más importantes al estudio del irracionalismo poético de la poesía contemporánea. El primero de ellos, El irracionalismo poético (El símbolo)²⁶¹, abarca la totalidad de lo que Bousoño llama la poesía de la época contemporánea, esto es, desde Baudelaire a los superrealistas; el segundo, Superrealismo poético y simbolización²⁶², al estudio del irracionalismo superrealista. Muchas de las ideas contenidas en esos dos libros ya aparecían, desde su primera edición, en su Teoría de la expresión poética²⁶³, aunque sin la sistematización de las dos primeras obras citadas. A ellas tendremos que acudir constantemente en el presente trabajo.

Debe quedar suficientemente claro desde el inicio, primero, que el irracionalismo no muere con los superrealistas; segundo, que el irracionalismo irá adoptando nuevas formas con el paso del tiempo; tercero, que, por

tanto, cuando lo hallemos en la poesía postcontemporánea no podremos decir que se trata de una recuperación de lo conseguido por los poetas de la época contemporánea, sino de su evolución que lo dirige hacia nuevas modalidades. Lo que tratamos ahora de ver es cómo los primeros libros de Hierro, a pesar de la nueva cosmovisión en que se apoyan, continúan desarrollando sin variación el irracionalismo de la poesía de la época contemporánea, para caminar posteriormente hacia nuevas formulaciones de ese irracionalismo.

Recordemos, antes de comenzar, unas palabras de Bousoño:

durante la época contemporánea, el mundo se reduce no ya a lo subjetivo [como en el período romántico], sino a lo intrasubjetivo, a la impresión; durante la época simbolista se tratará de la impresión sin modificaciones; durante el período de la poesía pura, tal impresión se transfigura en ascensión arquetípica; y en el surrealismo nos hallamos frente a las asociaciones de la memoria involuntaria²⁶⁴.

En los siguientes capítulos, iremos viendo, libro a libro, el mantenimiento y la evolución de los procedimientos irracionalistas iniciados por los poetas de la época contemporánea.

NOTAS

1. Véase Paul Ilie, "The poetics of social Awareness in the Generation of 1936", en Jaime Ferrán y Daniel Testa (eds.), Spanish Writers of 1936. Crisis an Commitment in the Poetry of the Thirties and Forties. An Anthology of Literary Studies and Essays, Tamesis Book, London, 1973, pp. 110. Por su parte, Guillermo Carnero afirma que "Cronológicamente, la zona [generación del 36] plantea un problema de coherencia a la hora de distinguirla de la llamada 'primera promoción de postguerra' (Blas de Otero, José Hierro, José María Valverde, Vicente Gaos, Eugenio de Nora, Rafael Morales, José Luis Hidalgo, Carlos Bousoño). Un criterio podría ser la publicación de poemas o libros antes de 1940, pero no es determinante" ("La generación poética de 1936...hasta 1939", en Las armas abisinias. Ensayos sobre literatura y arte del siglo XX, Anthropos, Barcelona, 1989, p. 250).
2. "Contemporary Spanish Poetry", en Texas Quarterly, IV, 1, Spring 1961, pp. 71-77.
3. Un cuarto de siglo de poesía española (1939-1964), Seix Barral, Barcelona, 1966, p. 87.
4. "Lo que sabe José Hierro", en Alerta, 13 septiembre 1974, p. 17.
5. "José Hierro", en The Poetry of Protest under Franco, Tamesis Book, London, 1986, p. 189.
6. "Spanish Poetry from the mid 1930s to the mid 1980s: An Introduction", en Salvador Jiménez Fajardo and John C. Wilcox (eds.), After the War: Essays on Recent Spanish Poetry, Society of Spanish and Spanish-American Studies, Boulder (Colorado), 1988, p. 18.
7. "La voz más limpia", en El país, 1 de junio de 1990, p. 39.
8. José María González, "José Hierro y el lector común", en su Poesía española de posguerra (Celaya, Otero, Hierro 1950-1960), EDI-6, Madrid, 1982, p. 245
9. "José Hierro: Alegría", en Insula, 22, octubre 1947, p. 4.
10. V. "La poesía de José Hierro", en Insula, 86, febrero 1953, p. 7.

11. V. "José Hierro y sus alucinaciones", en Insula, 218, 1965, p. 8.
12. "Confidencia al viento", en Cuadernos hispanoamericanos, 17, septiembre-octubre 1950, p. 302.
13. "Chronique des lettres espagnoles. Les poètes aux Prises avec le Réel: Blas de Otero, José Hierro, Gabriel Celaya", en Synthèses, 194, Juillet 1962, p. 430.
14. Véase Marcelo Arroita-Jáuregui ("La palabra humilde José Hierro", en Cuadernos hispanoamericanos, 53, mayo 1954, p. 152); Leopoldo Rodríguez Alcalde (Vida y sentido de la poesía actual, Editora Nacional, Madrid, 1956, p. 237); Enrique Sordo ("La poesía de José Hierro", en Revista de actualidades, artes y letras, 312, 5-11 abril 1958, p. 14); José Olivio Jiménez ("La poesía de José Hierro", en Cinco poetas del tiempo. Vicente Aleixandre, Luis Cernuda, José Hierro, Carlos Bousoño, Francisco Brines, Insula, Madrid, 1972, pp. 289, 293; "Diez años de poesía española: 1960-1970", en Diez años de poesía española 1960-1970, Insula, Madrid, 1972, p. 16); Bonnie M. Brown, (The Poetry of José Hierro (tesis doctoral, University of Kansas, 1976), University Microfilm International, Ann Arbor, 1991, pp. 5, 39, 103); Janet W. Díaz, ("José Hierro, Cuanto sé de mí", en Journal of Spanish Studies Twentieth Century, 4, winter 1976, p. 123); Aurora de Albornoz ("Aproximación a la poética de José Hierro (Exposición y comentarios)", en Río Piedras (Universidad de Puerto Rico, 5-6, septiembre-marzo 1974-1975, pp. 48-50, 55; José Hierro, Madrid, Júcar, 1982, pp. 14-15, 26; "Introducción", en José Hierro, Visor, Madrid, 1985, 2ª ed., pp. 14-15); Pedro J. de la Peña (Individuo y colectividad. El caso de José Hierro, Universidad de Valencia, 1978, p. 123); Fernando G. Delgado ("Un poeta en ejercicio permanente del lenguaje", en El país, 6 febrero 1981, p. 27); Dámaso López García ("Formas de conocimiento", en Peña Labra, 43-44, primavera-verano 1982, p. 48); Luis González ("Quinta del 42", en Peña Labra, 43-44, primavera-verano 1982, p. 45); Guillermo Carnero ("Poesía de posguerra en lengua castellana", en Poesía, 2, agosto-septiembre 1978, pp. 85-86); "La corte de los poetas. Los últimos veinte años de poesía española en castellano", en Revista de occidente, 23, abril, 1983, pp. 46-47; "La poética de la poesía social en la posguerra española", en Las armas abisinias..., op.cit., pp. 301, 327); José Olivio Jiménez y Dionisio Cañas ("Introducción de urgencia a la poesía española de posguerra", en Siete poetas españoles de hoy: José Hierro, Carlos Bousoño, Angel González, Jaime Gil de Biedma, José Angel Valente, Francisco Brines, Claudio Rodríguez, Oasis, México, 1983, pp. 14, 17); Emilio E. de Torre (José Hierro: poeta de testimonio, José Porrúa

Turanzas, Madrid, 1983, pp. 69,81); Matilde Moreno Rivas ("Algunas notas sobre la poesía de José Hierro", en Libro homenaje al profesor doctor don Manuel Vallecillo Avila, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Granada, 1985, p. 149); Dionisio Cañas ("Introducción", en José Hierro, Libro de las alucinaciones, Cátedra, Madrid, 1986, pp. 24, 67); Manuel Mantero ("José Hierro", en Poetas españoles de posguerra, Espasa-Calpe, Madrid, 1986. p. 153); Luce López-Baralt ("Poesía como exploración de los límites de la conciencia", en La torre, 10. abril-junio 1989, pp. 409-412); Gonzalo Corona Marzol (Realidad vital y realidad poética. Poesía y poética de José Hierro, Universidad de Zaragoza, Zaragoza, 1991, pp. 95-102), Emilio Alarcos Llorach, "Sin título", en Encuentro con José Hierro. Premio Nacional de las Letras Españolas, Ministerio de Cultura, Centro de las Letras Españolas, Madrid, 1992, p. 162.

15. Parte segunda: de 1939 a 1974, Universitaire Pers Leiden, Leiden, 1975.

16. Ibíd., pp. 68-69.

17. "Diez años de poesía española...", art.cit., p. 16.

18. "La poesía de José Hierro", art.cit., p. 293. En cualquier caso, lo que resulta evidente es que cada vez se hace más necesario replantearse, con criterios menos mediatizados que los que se ha venido manejando la crítica desde los años sesenta, la función valor y estima de la poesía social.

19. Muy acertadamente, Aurora de Albornoz, al referirse al carácter singular de la poesía de Hierro, señala que, a pesar de su singularidad, es "inseparable de la circunstancia histórica en que fue creada: como toda obra creada por el hombre" (José Hierro, op.cit., p. 27).

20. José Olivio Jiménez, "La poesía de José Hierro", art.cit., p. 211.

21. Ibíd., p. 289. Para este conflicto entre lo personal y lo colectivo, pueden verse los magníficos trabajos de Pedro J. de la Peña ("La concepción poética de José Hierro", en Cuadernos hispanoamericanos, 319, enero 1977, pp. 132-138; Individuo y colectividad..., op.cit.; y "Ego y populus en José Hierro", en VV.AA., José Hierro. Premio Nacional de las Letras Españolas, Anthropos, Ministerio de Cultura, 1991, pp. 57-65). También puede verse en Ricardo Gullón ("Confidencia al viento", art.cit., p. 302), Leopoldo Rodríguez Alcalde (Vida y sentido..., op.cit. p.

237), Félix Grande (Apuntes sobre poesía española de posguerra, Taurus, Madrid, 1970, p. 60), Aurora de Albornoz ("Aproximación a la poética de José Hierro...", art.cit., p. 50; "Introducción", art.cit., p. 14-15), Víctor García de la Concha (La poesía española de 1935 a 1975, Cátedra, Madrid, 1987, vol. II, p. 633); María del Pilar Palomo ("Réquiem", de José Hierro", en su La poesía española en el siglo XX (desde 1939), Taurus (col. Historia Crítica de la Literatura Española, 21), Madrid, 1988, pp. 196-197).

22. "Introducción", art.cit., p. 37.

23. Véase Douglass M. Rogers (A Study of the Poetry of José Hierro as a Representative Fusion of Major Trends of Contemporary Spanish Poetry (Tesis doctoral, The University of Wisconsin, 1964), University Microfilm International, Ann Arbor, 1991, pp. 150-151, 215); Pedro J. de la Peña (Individuo y colectividad..., op.cit., pp. 82, 184); Susana Cavallo (La poética de José Hierro, Taurus, Madrid, 1987, p. 216).

24. Hay que reconocer, no obstante, que ello es más evidente en lo que se ha dado en denominar "segunda hora" del Postismo, es decir, la representada, entre otros, por poetas como Angel Crespo, Gabino-Alejandro Carriedo y Félix Casanova de Ayala (V. Jaume Pont, El postismo. Un movimiento estético-literario de vanguardia, Edicions del Mall, Barcelona, 1987, p.76).

25. Épocas literarias y evolución. Edad Media, Romanticismo, Época Contemporánea, Gredos, Madrid, 1981, p. 198n. Esta idea de Bousoño se remonta a 1963, en que aparece publicado su artículo "Poesía contemporánea e poesía postcontemporánea" (Difference (Urbino), 2, octubre de 1963, pp. 58-109). Con alguna modificación aparecería el año siguiente en castellano, en la revista Papeles de Son Armadans (CI, agosto de 1964), y más tarde se incorporaría como apéndice a Teoría de la expresión poética (Gredos, Madrid) donde en su versión definitiva de 1976 aparece entre las páginas 369-423. En concreto, el tema que nos ocupa, es decir, lo que Bousoño llama la "Desaparición de las `generaciones'", se halla tratado entre las páginas 411 y 414 de esta última edición.

En 1980, José Luis García Martín, en su introducción a la antología Las voces y los Ecos (Júcar, Madrid) critica duramente lo que él llama "Las palinodias de Carlos Bousoño" (pp. 9-20) respecto a las teorías generacionales, achacándole una interpretación restrictiva de dichas teorías, que García Martín continúa creyendo metodológicamente esclarecedoras. No nos importa ahora entrar en la polémica, pero sí señalar que las conclusiones a las que llega el citado crítico en su defensa del método generacional, son iguales a las de Bousoño cuando lo niega para la época postcontemporánea,

tal y como se deduce de afirmaciones como las que siguen de García Martín: "Nunca puede tener las mismas características una generación en su fase de gestación que en la de gestión o en la de supervivencia, cuando prácticamente se encuentra fuera del horizonte histórico" (p. 13); o, más adelante, "Ignora[Carlos Bousoño] que siempre hay precedentes, que a los 'novísimos' se les adelantaron, por ejemplo, en muchos aspectos, el grupo 'Cántico', los modernistas o los ultraístas, sin que ello implique negarles validez generacional [...] No negamos, sin embargo, que las características generacionales, suelen ser determinadas de manera apresurada y simplificadora, sin una detenida consideración empírica libre de prejuicios" (p. 15). Como esto último es así, y la voluntad clarificadora de la teoría generacional pierde de modo evidente sus virtudes en el llamado período "postcontemporáneo", es, quizá, por lo que Bousoño haya preferido prescindir científicamente del término "generación", ofreciendo, tras las lógicas vacilaciones que le reprocha García Martín, un nuevo sistema, el que nos ofrece en Épocas literarias y evolución (op.cit.).

26. Mario Lucarda, en un juicio que resume muy bien la opinión mayoritaria de la crítica actual, señala: "José Hierro es un caso de poesía sin grupo, ni pertenece a la generación del 36 ni se le suele incluir en el grupo poético de los años 50 [...] es una poesía oscilante entre el subjetivismo de la emoción y el objetivismo de la conciencia lúcida" ("José Hierro en su Libro de las alucinaciones", en Hora de poesía, 51-52, mayo-agosto 1987, p. 165).

27. "La palabra humilde de José Hierro", art.cit., p. 153.

28. "La poesía de José Hierro", art.cit., p. 14.

29. A Study of the Poetry of José Hierro..., op.cit., p. 341.

30. J.M. Aguirre, Antología de la poesía española contemporánea, Ebro, Zaragoza, 1980, 2ª ed., p. 163.

31. José Hierro, op.cit., p. 26.

32. "Comentario 50: 'Corazón que te hieren...'", en El comentario de textos poéticos, Júcar-Aceña, Gijón-Valladolid, 1988, p. 104.

33. "Otra vez el tiempo (y la temporalidad) en José Hierro": ensayo de un mini-coloquio crítico", en José Hierro, Antología poética, Alianza editorial, Madrid, 1991, p. 9.

34. Ibíd.
35. "Invasión de la realidad(1962) en la poesía de Carlos Bousoño", en Diez años de poesía española, op.cit., p. 60.
36. "Diez años de poesía española...", art.cit., p. 18.
37. The Poetry of José Hierro, op.cit., p. 167.
38. Individuo y colectividad..., op.cit., p. 13.
39. Ibíd., p. 74.
40. "Introducción", art.cit., p. 7.
41. "Un reportaje lírico", en El país, 6 febrero 1981, p. 27. En 1963, Umbral afirmaba: "Lo que gusta en este lírico, me parece a mí, es que se ve clarísimo el entronque con la historia de la poesía [...] Y por el otro extremo, su entronizamiento en el presente, su capacidad de testimonio contemporáneo" ("Poesías completas de José Hierro", en Punta Europa, 81, enero 1963, p. 120). Similar opinión expresa en 1993, cuando afirma: "él es el único puente (como Cela en la prosa) entre la gran poesía de antes de la guerra y la necesaria, pero difícil continuidad" ("Cuanto sé de él", en El mundo [Suplemento literario "La esfera"], 6 marzo 1993, p. 4).
42. "José Hierro", art.cit., p. 161.
43. "Entre la experiencia y la revelación: la metapoesía en la España de posguerra", en Anales de la Literatura Española Contemporánea, 10, 1-3, 1985, pp. 31-32.
44. "Introducción", art.cit., p. 40.
45. "La voz más limpia", art.cit., p. 39.
46. Teoría de la expresión poética, op.cit., vol. II, p. 411.
47. V. nota 25.
48. Carlos Bousoño, "La poesía de Francisco Brines", en Poesía postcontemporánea. Cuatro estudios y una introducción, Júcar, Madrid, 1985, p. 23. Este estudio apareció primeramente como introducción a Francisco Brines, Poesía 1960-1971. Ensayo de una despedida, Plaza & Janés, Barcelona, 1974.

49. Más adelante, tendremos que referirnos con más detenimiento a este y otros conceptos acuñados por Carlos Bousoño en su teoría literaria, pero, por el momento, nuestra intención es simplemente la de señalar las diferencias y semejanzas que el citado crítico encuentra entre las dos generaciones que tratamos, con el objeto de ver si nos ayudan a situar la poesía de Hierro.

50. Carlos Bousoño, "La poesía de Francisco Brines", art.cit., pp. 38-39.

51. Ibíd., pp. 39-40.

52. Ibíd., pp. 40-41.

53. Ibíd., pp-41-42.

54. Ibíd., pp. 42-43.

55. Ibíd., pp. 43-44

56. Ibíd., pp. 44-45.

57. Ibíd., p. 45

58. Ibíd., pp. 45-46.

59. Ibíd., pp. 46-47.

60. Ibíd., pp. 47-49.

61. Ibíd., p. 49

62. En ningún momento alude Bousoño a grupos que cronológicamente pertenecen a la primera generación, como los poetas postistas, surrealistas o del grupo "Cántico", centrándose, aunque, sin aludir a ello, en la llamada poesía social. Parecería que Bousoño, enmarcado en esa generación, y de la que tempranamente se sintió desligado (V. su "Ensayo de autocrítica", en Poesía postcontemporánea, op.cit., p. 151), pretendiera señalar la mayor validez poética de la segunda generación, a la que se sentiría más unido.

63. Véase Ricardo Gullón ("Claridad y penetración de una poesía", en Cuadernos hispanoamericanos, 39, marzo 1953, p. 386); Marcelo Arroita-Jáuregui ("La palabra humilde de José Hierro", art.cit., p. 154); Dámaso Santos ("Pepe Hierro: oscura crónica de luz y música", en Generaciones juntas, Bullón, Madrid, 1962, p. 167); Douglass M. Rogers (A Study of the Poetry of José Hierro..., op.cit., passim, pero, en concreto, p. 192); Emilio Miró ("José Hierro. Libro de las alucinaciones", en Cuadernos hispanoamericanos, 180, diciembre 1964, p. 571); José Olivio Jiménez, ("La poesía de José Hierro", art.cit., passim; "Otra vez el tiempo...", art.cit., passim) Aurora de Albornoz ("Aproximación a la poética de José Hierro...", art.cit., p. 77); Arturo del Villar ("El vitalismo alucinado de José Hierro", en Arbor, 349, enero 1975, p. 72); Pedro J. de la Peña ("La concepción poética de José Hierro", art.cit., pp. 134-137); J.M. Aguirre (Antología de la poesía española contemporánea, Ebro, Zaragoza, 1980, 2ª ed., pp. 10 y 163-164); Emilio E. de Torre (José Hierro:..., op.cit., p. 117); Matilde Moreno Rivas ("Algunas notas sobre la poesía de José Hierro", art.cit., p. 151); Dionisio Cañas ("Introducción", art.cit., p. 39); Gonzalo Corona (Realidad vital y realidad poética..., op.cit., passim, pero en concreto, pp. 283-288); Emilio Alarcos Llorach, "Sin título", art.cit., pp. 161-164).

64. V., sobre todo, Douglass M. Rogers (A Study of the Poetry of José Hierro..., op.cit., pp. 244-336); José Luis Cano ("La poesía de José Hierro: de Tierra sin nosotros...", art.cit., p. 99); Bonnie M. Brown (The Poetry of José Hierro, op.cit., passim, pero en concreto 87); Pedro J. de la Peña (Individuo y colectividad..., op.cit., pp. 131-141); Emilio E. de Torre (José Hierro:..., op.cit., p.122); Dionisio Cañas ("Introducción", art.cit., pp. 45-46); Gonzalo Corona (Realidad vital y realidad poética..., op.cit., p. 101).

65. "Diez años de poesía española...", art.cit., pp. 19-23.

66. "Poesía como un acto de conocimiento: el texto, la intertextualidad y la experiencia de la lectura en la generación de los 50", en Susana Rivera y Tomás Ruiz Fabega (eds.), Simposio-Homenaje a Angel González, José Esteban Editor, Madrid, 1987, pp. 55-69.

67. Ibíd., p. 19.

68. Ibíd.

69. Sobre este aspecto conviene recordar la idea tan extendida por la que los miembros de la primera generación de posguerra concibirían la poesía como comunicación, frente a los de la segunda que la entenderían como conocimiento, como si se tratara de conceptos opuestos e irreconciliables. Tanto es así que lo que no pasa de ser una lógica disputa generacional, parece haberse convertido en elemento clave de diferenciación (Sobre la polémica al respecto entre Bousoño y algunos poetas como Jaime Gil de Biedma y Carlos Barral, véase José Luis García Martín (La segunda generación poética de posguerra, Badajoz, Departamento de Publicaciones de la Excma. Diputación, 1986, pp. 73-87). La polémica, aunque lógicamente no continúa, aún no ha hallado solución, como se deduce de la publicación reciente del siguiente artículo de Carlos Bousoño, "La poesía es comunicación" (Ínsula, 523-524, julio-agosto 1990, pp. 13-14). Hierro, en escritos teóricos y entrevistas, y a pesar de declaraciones como "el poeta escribe para resonar" (["Prólogo"], en José Hierro, Poesías escogidas, Losada, Buenos Aires, 1960, p. 7), ha tendido a señalar la compatibilidad de los dos aspectos de los que nos ocupamos (véase al respecto el análisis que de su posición teórica nos ofrece Pedro J. de la Peña, Individuo y colectividad..., op.cit., pp.123-130): "El poeta tampoco puede escribir sólo para que le entiendan los demás: escribe para entenderse a sí mismo, que es la única manera de que puedan entenderlo los otros, ya que somos una porción de esos otros" ("Poética", en Leopoldo de Luis, Poesía social. Antología (1939-1968), Alfaguara, Madrid, [1965] 1969, 2ª ed., p. 197). En esa línea han ido desde entonces las afirmaciones de Hierro (V. "Prólogo", en Alfonso López Gradolí, El sabor del sol, Biblioteca Nueva, Madrid, 1968, pp. 13-14; "Palabras para la presente edición", en Cuanto sé de mí, Seix Barral, Barcelona, 1974, pp. 8-9; "Extracto de poética", en Cuadernos para la investigación de la literatura hispánica, 7, 1986, p. 19; Fernández Palacios, Jesús, "El testimonio de José Hierro (Entrevista)", en Fin de siglo, 1, 1982, p. 46; Reflexiones sobre mi poesía, Escuela universitaria del profesorado de E.G.B. 'Santa María'. Universidad Autónoma, Madrid, 1983, p. 17; Emilio E. de Torre, "Una entrevista con José Hierro", en Anales de la Literatura Española Contemporánea, 12, 1987, p. 424; Corral P. y Bustos C.I., "José Hierro: 'Escribo poesía para compartir con los demás lo que me enriquece espiritualmente'", en Abc, 1 junio 1990, p. 51; Juan José Lanz, "José Hierro: 'Escribir poesía es siempre una frustración'", en El urogallo, 57, febrero 1991, p. 18), lo que no quiere decir que, en medio, podamos hallar posturas contrarias como la que manifiesta en "La misión de la poesía es comunicar y persuadir", en Boletín informativo de la Fundación Juan March, 38, 1976, p. 5. En esa línea de entendimiento de su poesía como afán de conocimiento, que en modo alguno excluye el deseo de comunicación,

debemos entender la siguiente afirmación de Cañas, que concibiría la poesía de José Hierro como una "poesía practicada como una vía de conocimiento de la identidad" (Dionisio Cañas, "Introducción", art.cit., p. 11), "pero no un conocimiento abstracto, sino empírico, existencial" (Ibíd., p. 37). Similar afirmación encontramos también en Pedro Vergés ("La obras incompletas de José Hierro", en Camp de l'arpa, 16, enero, 1965:26).

70. José Olivio Jiménez, "Diez años de poesía española...", art.cit., p. 19.

71. Ibíd., p. 20.

72. Ibíd., p. 21.

73. Andrew Debicki, "Poesía como un acto de conocimiento...", art.cit., p. 57

74. Ibíd., p. 67.

75. Teoría de la expresión poética, op.cit., II, p. 411

76. Bonnie M. Brown, The poetry of José Hierro, op.cit., pp. 163-169. El perspectivismo y el desdoblamiento anteriores a Quinta del 42 en la poesía de Hierro también ha sido señalado por Aurora de Albornoz, ("Aproximación a la obra poética de José Hierro...", art.cit., pp. 284-285, y José Hierro, op.cit., pp. 114-116), Emilio E. de Torre (José Hierro..., op.cit., pp. 153-156), Matilde Moreno Rivas ("Algunas notas sobre la poesía de José Hierro", art.cit., pp. 151-152) Dionisio Cañas ("Introducción", art.cit., pp.15 y 17), Víctor García de la Concha, La poesía española de 1935 a 1975, op.cit., pp. 647 y 654 y "Sin título", en VV.AA, Encuentro con José Hierro... op.cit., p. 214-216), Susana Cavallo, La poética de José Hierro, op.cit., pp. 103-126, y "Letra y música a la vez: la canción amorosa de José Hierro", en VV.AA., José Hierro. Premio Nacional..., op.cit., p. 68), Gonzalo Corona (Realidad vital y realidad poética..., op.cit., pp.295-300).

77. Véase, por ejemplo, José Olivio Jiménez ("La poesía de José Hierro", art.cit., pp. 247-248), Aurora de Albornoz (José Hierro, op.cit., pp. 26-27; "Introducción", art.cit., pp. 25-26).

78. "Introducción", art.cit., p. 40

79. Ibíd.

80. A. Debicki, "Poesía como un acto de conocimiento", art.cit., p. 67.

81. Ibíd., pp. 67-68.

82. Un cuarto de siglo de poesía española, op.cit., p. 91.

83. Ibíd., pp. 95-96.

84. Ibíd., p. 96.

85. Curiosamente, José Hierro, en diversos momentos, pero en uno de modo especial, afirma algo similar: "El 'garcilasismo' fue entonces, para nosotros [los poetas de Proel], lo que no había que hacer" (Rosa María Pereda, "José Hierro: Montañés del 'alma' (Entrevista con motivo de la aparición de su antología Cuanto sé de mí)", en Diario Montañés, 16 de noviembre de 1974, p. 16.

86. E. Inman Fox, "La poesía 'social' y la tradición simbolista", en La torre, 64, abril-junio 1969, pp. 53-54. Se vale Inmann Fox de una opinión de Dámaso Alonso: "no hay quiebra fundamental alguna (por muy distintos que sean los extremos) entre la revolución modernista y la poesía de hoy, de 1948" (Poetas españoles contemporáneos, Gredos, Madrid, 1952, apud Inman Fox, p. 174)

87. Ibíd., p. 59.

88. Ibíd., p. 61.

89. Ibíd., p. 50. Otros autores que hacen referencia explícita al simbolismo en la poesía de José Hierro son Douglass M. Rogers (A Study of the Poetry of José Hierro..., op.cit., pp. 296-299, y Víctor García de la Concha (La poesía española de 1935 a 1975, op.cit., quien comentando algunos poemas de Alegría afirma: "Es el lenguaje del simbolismo metarracional [...] Toda alteridad ha sido superada: el poeta logra, en y por la palabra, la experiencia del 'instante eterno' en el que el conjunto de tiempo-vida-lugar queda trascendido desde la experiencia del dolor" (p. 646). Del mismo, véase "Sin título", en Encuentro con José Hierro..., art.cit., especialmente las pp. 207 y 217.

90. Carlos Bousoño, Teoría de la expresión poética, op.cit., II, p. 370-371.

91. Time in the Poetry of Antonio Machado and José Hierro (Literary Analysis Russian Formalism, Futurism, Symbolism), (Tesis doctoral, Purdue University, 1985), University Microfilm International, Ann

Arbor, 1993.

92. "Poesía como exploración de los límites...", art.cit., p. 409.

93. Los escritos teóricos del propio José Hierro sobre su poesía y sobre la poesía en general han contribuido en no poco a extender esa idea de una lírica sencilla, directa y narrativa, sobre todo porque en determinados momentos de nuestra historia la crítica ha preferido escuchar afirmaciones tajantes como "El signo de nuestro tiempo es colectivo, social. Nunca como hoy necesitó el poeta ser tan narrativo" ("Algo sobre poesía, poética y poetas", en Francisco Ribes, Antología consultada de la joven poesía española, Hermanos Bedia, Santander, p. 107) a otras escritas en el mismo lugar como "En el poema la palabra es letra y música a la vez. Canta y sugiere al mismo tiempo que dice. Llamo música a lo inefable, a lo que hace claro para la sensibilidad lo que resulta inexplicable a la razón" (Ibíd., p. 101). No nos vamos a extender en esta cuestión, así como en sus cambios de opinión sobre su hacer y preferencias poéticas, aspectos suficientemente atendidos por la crítica (V. Pedro J. de la Peña, Individuo y colectividad..., op.cit., pp.116-141; Emilio E. de Torre, José Hierro..., op.cit., pp.49-95, y Gonzalo Corona, Realidad vital y realidad poética..., passim, pero sobre todo, pp.79-135).

94. Op.cit.

95. Gredos, Madrid, 1979.

96. Madrid, Gredos, 1981, 2ª ed.

97. Op.cit.

98. Octavio. Paz, El arco y la lira. El poema. La revelación poética. Poesía e historia, Fondo de cultura económica, México, 1986, 3ª ed., p. 15.

99. Antonio García Berrio, "¿Qué es lo que la poesía es?", en Lingüística española actual. Homenaje a Julio Fernández-Sevilla, IX, 2, 1987, p. 176.

100. Antonio García Berrio, ibíd., p. 188; y Teoría de la literatura (La construcción del significado poético), Cátedra, Madrid, 1989, pp. 327-477.

101. Épocas literarias y evolución, op.cit., p. 10.

102. Gilbert Durand, Las estructuras antropológicas de lo imaginario, Taurus, Madrid, 1981 [1979], p. 373.

103. Ibíd., pp. 365-66.

104. V. Carlos Bousoño, Épocas literarias y evolución, op.cit., pp.459-477.

105. Teoría de la literatura, op.cit., p. 357.

106. Ibíd., p. 374.

107. José Olivio Jiménez, el primero que cita a Bachelard en relación a Hierro, afirma acerca del Libro de las alucinaciones que "En la comprensión del punto de partida de estas alucinaciones del poeta español nos ayudará la concepción dialéctica o discontinua del tiempo, desarrollada por Gaston Bachelard" ("La poesía de José Hierro", art.cit., p. 307). Vuelve a citarlo en "La poesía de José Hierro en su Libro de las alucinaciones(1964)" (art.cit., p. 124), pero en ambos casos se trata de una alusión y, en ningún momento, refiere directamente las teorías de Bachelard. Bonnie M. Brown (The Poetry of José Hierro, op.cit., pp. 8 y 18) sugiere la cercanía de la concepción del tiempo de José Hierro a la de Bachelard, y ya cita a éste, aunque a través de Colette Gaudin (Gaston Bachelard. On Poetic Imagination and Reverie: Selections from the Works of gaston Bachelard, Bobbs-Merrill, 1971). Matilde Moreno Rivas alude a Bachelard en su estudio sobre Hierro ("Algunas notas sobre la poesía de José Hierro", op.cit., p. 151). Emilio E. de Torre se vale directamente de Bachelard en su artículo "El espacio en la poesía de José Hierro", (Cuadernos Hispanoamericanos, 445, julio 1987, pp. 111-122). Susana Cavallo se limita a citarlo (La poética de José Hierro, op.cit., p. 133n). Quien demuestra un acercamiento más decidido a la poética de lo imaginario es Peña, quien, en la parte final de su estudio, dedica un breve espacio a relacionar la utilización de los símbolos de la naturaleza en la poesía de José Hierro y las teorías de Gaston Bachelard y Gilbert Durand (Individuo y colectividad..., op.cit., pp.166-168.). En cualquier caso, quien primero se sirve de las explicaciones de un pensador en la línea de Bachelard es Douglass M. Rogers ("El tiempo en la poesía de José Hierro", en Archivum, XI, enero-diciembre 1961, p. 223), cuando alude a Georges Poulet, seguidor de Bachelard.

108. Épocas literarias y evolución, op.cit., p. 10.

109. Ibíd.

110. Ibíd., p. 12.

111. Ibíd., p. 13.

112. Ibíd., pp. 12-15.

113. Ibíd., p. 16.

114. Ibíd., p. 16. En tanto que el individualismo viene a subrayar la racionalidad (v. Épocas literarias y evolución, op.cit., caps. III y IV), y con el objetivo de evitar equívocos con el término "individualismo", Bousoño nos ha comunicado per litteras que, en la actualidad, propone el término "racionalidad", como proceso del que nacen otros tres: proceso de interés en lo individual y concreto, proceso de interiorización y proceso de secularización.

115. Ibíd., p. 15.

116. Ibíd., pp. 118-119.

117. Ibíd., pp. 119-120.

118. Ibíd., p. 534.

119. Ibíd., p. 535.

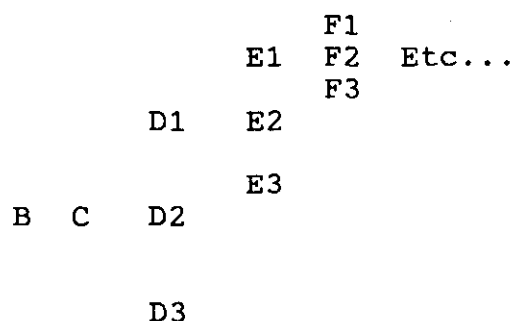
120. Ibíd., p. 536.

121. Véase la diferenciación que establece Bousoño entre causa histórica, causa cosmovisionaria y estímulos, en Épocas literarias y evolución, op.cit., p. 182.

122. Épocas literarias y evolución, op.cit., pp. 459-477.

123. Tanta insistencia por nuestra parte en dicha poética obedece a un doble motivo: por una parte, por el interés de sus propuestas; por otra, para que se entienda que teorías materialistas como las de Bousoño no están reñidas con ideas que no lo son. No creemos que líneas de investigación como las de lo imaginario, y a pesar de que ello se pudiera deducir de algunos estudios, puedan referir la razón de lo sublime sin "descender" a lo particular histórico o formal, como tampoco cabe una interpretación de las teorías de Bousoño que pretenda hacernos creer que lo antropológico, lo psicológico, lo inconsciente sean para este crítico elementos extraños (Véase, por ejemplo, su "Ensayo de autocritica", en Poesía postcontemporánea, op.cit., pp. 143-225). Bousoño se adelanta a rebatir algunos aspectos que, desde presupuestos distintos a los suyos, se pudieran achacar a su teoría; así, a la crítica de Gilbert Durand a Lévi-Strauss acusándolo de traducir los símbolos, Bousoño, en un estudio sobre el irracionalismo poético en el que

parte de los presupuestos que comentamos, afirma: "A este reproche habría que contestar que "traducir" un símbolo no supone, de ninguna manera, pensar que tal traducción equivalga al símbolo como tal. El símbolo es sólo una determinada emoción en la conciencia; su traducción, un sentido lógico, sin emoción alguna"(El irracionalismo poético, op.cit., p. 26n.) La cultura es un símbolo, y como tal puede ser traducido, labor para la que tendremos que contar con las causas históricas, las cosmovisionarias y sus estímulos. De este modo, podríamos completar el esquema que propone Bousoño del siguiente modo:



en el que, reservando A, porque llegar al origen de las cosas al menos a nosotros no nos es dado, B sería el universal humano que el arte expresa, y que se configura de modo diverso en cada momento creando diversas cosmovisiones, cada una de las cuales, a su vez, ensayaría el sistema de posibilidades al que Bousoño aludía.

124. V. Épocas literarias y evolución, op.cit., pp.194-203.

125. Ibíd., p. 194.

126. V. ibíd., pp. 113, 541.

127. Ibíd., pp. 534-535.

128. V. Épocas literarias y evolución, op.cit., p. 113.

129. Véanse las razones aducidas para ello en Épocas literarias y evolución, (op.cit., pp.122-126). Con respecto a la denominación, Bousoño reconoce que se trata de "un nombre algo cómico" (Ibíd., p. 113), aunque válido metodológicamente mientras no encontremos otro más afortunado.

130. Épocas literarias y evolución, op.cit., p. 202.

131. Ibíd., p. 150.

132. Al hablar de la llamada poesía prerromántica, afirma Bousoño: "Ni las características románticas ni las neoclásicas, por tanto, aparecen ahí con paliativos ni disminuciones. No hay en ellas nada que sea "pre", nada que se halle en una suerte de existencia empobrecida y menor. Son románticas o neoclásicas hasta los bordes" (Épocas literarias y evolución, op.cit., p. 23).

133. Épocas literarias y evolución, op.cit., p. 231.

134. Op.cit.

135. "Poesía contemporánea e poesía poscontemporánea", art.cit. V. nota 25 . Además, en ese volumen de Teoría de la expresión..., como apéndice II, puede verse "La sugerencia en la poesía contemporánea", vol. II, pp. 424-445.

136. "Situación y características de la poesía de Francisco Brines", art.cit.; "Ensayo de autocritica", en su Antología poética. 1945-1973, Plaza y Janés, (Selecciones de Poesía Española), Barcelona, 1976, pp. 7-100; y "La poesía de Guillermo Carnero", en Guillermo Carnero, Ensayo de una teoría de la visión (Poesía 1966-1977), Hiperión, Madrid, 1979, pp. 9-68. Los tres artículos han sido recogidos en Poesía poscontemporánea, op.cit. (el primero de los citados con el título de "La poesía de Francisco Brines"), entre las páginas 22-114, 140-225 y 227-301, respectivamente. En adelante, citaremos por esta edición. Recientemente, Bousoño ha añadido a esta lista un trabajo sobre José Hierro: "La frustración en la poesía de José Hierro", en VV.AA., Encuentro con José Hierro..., op.cit., pp. 172-193.

137. El irracionalismo poético, op.cit.; Superrealismo poético y simbolización, op.cit.; "Poesía de la época contemporánea", en Épocas literarias y evolución, op.cit., pp. 231-286.

138. Épocas literarias y evolución, op.cit., pp. 232-233.

139. Ibíd., p. 233.

140. Ibíd., p. 236.

141. Las características que enumeramos a continuación están estudiadas de modo más completo en El irracionalismo poético, op.cit., y, para el surrealismo, en Superrealismo poético y simbolización, op.cit..

142. Épocas literarias y evolución, op.cit., pp. 237-247.
143. Ibíd., pp. 250.
144. Ibíd., pp. 250-252.
145. Ibíd., pp. 252-265.
146. Ibíd., pp. 265-272.
147. Ibíd., pp. 272-283.
148. Ibíd., pp. 283-284.
149. Carlos Bousoño, "La poesía de Francisco Brines", art.cit., p. 25.
150. En función de sus diferencias con las poesía contemporánea, pero con similares ideas a las señaladas en "La poesía de Francisco Brines" (art. cit.), puede verse "Poesía contemporánea y poesía postcontemporánea", en Teoría de la expresión poética, op.cit., II, pp. 392-423.
151. Art.cit., p. 397.
152. "[Prólogo]", en Poesías escogidas, op.cit., pp. 7-8.
153. Sobre el encarcelamiento de Joaquín y José Hierro, véase Pablo Beltrán de Heredia ("Rimas y letras de José Hierro", en Peña Labra, 43-44, primavera-verano, 1982, pp.15-19), y Gonzalo Corona Marzol, (Realidad vital, realidad poética..., op.cit., pp. 36-39 y 52-54). Son, asimismo, interesantes los datos proporcionados por Jacqueline van Praag-Chantraine ("Chronique des Lettres espagnoles", art.cit., p. 428); Douglass Rogers (A Study of the Poetry of José Hierro, op.cit., 123-126); Antonio Nuñez ("Encuentro con José Hierro", en Insula, 240, noviembre de 1966, p. 4); Aurora de Albornoz (José Hierro, op.cit., pp. 13-15); Emilio E. de Torre, (José Hierro..., op.cit., p.9-11).
154. V. Pablo Beltrán de Heredia ("Rimas y letras de José Hierro", en Peña Labra, 43-44, primavera-verano 1982, p. 15); Aurora de Albornoz (José Hierro, op.cit., p. 13).
155. V. Jacqueline van Praag-Chantraine ("Chronique des lettres espagnoles", art.cit., p. 428); Antonio Nuñez ("Encuentro con José Hierro", art.cit., p. 4); Víctor Márquez Reviriego ("Conversación con José Hierro: Casi cuanto sé de mí", en Triunfo, noviembre de

1981, pp. 43-48); Pablo Beltrán de Heredia ("Rimas y letras de José Hierro", art.cit., pp. 14-15); Aurora de Albornoz (José Hierro, op.cit., p.13); Emilio E. de Torre (José Hierro..., op.cit., p. 9); Gonzalo Corona Marzol (Realidad vital, realidad poética..., op.cit., pp. 38-39).

156. La biografía de Hierro ha sido ampliamente estudiada por la mayoría de los que se han acercado a su poesía. Los trabajos más interesantes al respecto son Douglass M. Rogers (A Study of the Poetry of José Hierro..., op.cit., pp. 119-142); Albornoz ("Introducción o breve noticia bio-bibliográfica", en su José Hierro, op.cit., pp.9-126, especialmente las pp. 11-21); Pedro J. de la Peña (Individuo y colectividad..., op.cit., pp.103-116); Emilio E. de Torre (José Hierro..., op.cit., pp.7-18); Gonzalo Corona Marzol (Realidad vital y realidad poética..., pp.19-60); Juan José Lanz ("Cronología", en José Hierro, Agenda, Madrid, Ediciones Prensa de la Ciudad, 1991, pp.7-10, y "Esquema biográfico", en VV.AA., Encuentro con José Hierro..., op.cit., pp. 22-34). Pueden verse, además, Carlos Prieto Hernández ("José Hierro, una vida verso a verso. Cuanto sé de mí, Premio de la Crítica", en El español, 495, 1958, pp.48-51); Mercedes Agulló y Cobo ("Escritores contemporáneos: José Hierro", en El libro español, I, 4, 1958, pp. 173-176); Julia Uceda ("Juan Ramón en relación con los poetas Otero, Hierro e Hidalgo", en Anales de la Universidad Hispalense, XXV, 1, [sin mes] 1964, pp. 51-75); Antonio Núñez ("Encuentro con José Hierro", art.cit., p. 4); José Cruset ("Pasión y razón hacia la esencial expresividad", en La vanguardia, 25 de julio de 1968, p. 43); José Gerardo Manrique de Lara ("José Hierro: la voz alucinada", en El libro español, XVII, 195, 1974, pp. 109-111); Rosa María Pereda ("José Hierro: Montañés de alma...", art.cit., p. 16, y "Conversación con José Hierro. Cuanto sé de mí y el realismo desentrañado", en Informaciones (Suplemento de las artes y las letras), 26 de diciembre de 1974, pp. 3-4); Aurelio García Cantalapiedra (Tiempo y vida de José Luis Hidalgo, Taurus, Madrid, 1975); Arturo del Villar ("El escritor al día: José Hierro", en Nueva Estafeta, 639, julio de 1978, pp. 7-11); Víctor Márquez Reviriego ("Conversación con José Hierro...", art.cit.; pp. 43-48); Jesús Fernández Palacios ("El testimonio de José Hierro", art.cit., pp. 46-50); Pablo Beltrán de Heredia ("Rimas y letras de José Hierro", art.cit., pp. 15-21); Emilio E. de Torre ("Una entrevista con José Hierro", art.cit., p. 419-431); Juan José Lanz (José Hierro: Escribir poesía..., art.cit., pp. 11-19).

157. Realidad vital y realidad poética..., op.cit., pp.19-60.

158. V. Ibíd., p. 25.

159. Ibíd., p.19. Volveremos sobre ese tema, pero cabe ya afirmar que, aunque planteada de forma diferente a partir del romanticismo, dicha dialéctica es fácilmente hallable en toda creación artística de cualquier tiempo, pues, como afirma Octavio Paz, "La poesía ha sido siempre la visión de una presencia en la que se reconcilian las dos mitades de la esfera" (La otra voz. Poesía y fin de siglo, Seix Barral, Barcelona, 1990, p. 53). Alude Paz a la muerte y la vida, esto es a la caída y al paraíso, y más que de una reconciliación lograda, nosotros hablaríamos de un intento.

160. "Confidencia al viento", en Cuadernos hispanoamericanos, art.cit., p. 301.

161. "Los contrastes de José Hierro", en Papeles de Son Armadans, V, XIII, abril de 1967, p. 41. Los subrayados son nuestros.

162. A Study of the poetry of José Hierro..., op.cit., p. 126.

163. Bousoño, en su estudio sobre José Hierro, destaca la importancia del pudor y de la alusión en su obra, "cosas, las dos, mucho menos evidentemente presentes en otros autores coetáneos del nuestro. El pudor tiene una causa cosmovisionaria que en Hierro se refuerza desde un poderoso 'estímulo' psicológico: el predominio del yo social que, en la primera generación de posguerra, hace desestimar lo puramente íntimo (cosa que ocurre mucho menos o nada en la generación segunda)" ("La frustración en la poesía de José Hierro", art.cit., p. 180).

164. "Conversación con José Hierro...", art.cit., pp. 45.

165. En algunas entrevistas, simplemente alude a vagos sinsabores: "A los diecisiete empezaron a ocurrirme una serie de cosas que no habrían de hacerme muy amable la vida" (Antonio Nuñez, "Encuentro con José Hierro", art. cit., p. 4); en otras, es el entrevistador el que da noticia de esos hechos: Arturo del Villar, "El escritor al día: José Hierro", art.cit., p.8.

166. Emilio E. de Torre, "Una entrevista con José Hierro", art.cit., p.422. Reproduzco exactamente redacción y puntuación.

167. Excepto para los poemas de Agenda y Emblemas neurorradiológicos, citamos por Cuanto sé de mí, Seix Barral, Barcelona, 1974.

168. Art.cit., pp. 377-387.

169. Aparente porque el intrasubjetivismo de la poesía contemporánea nos conduce al reino de la impresión y la emoción, "aniquilando" el mundo subjetivo (V. Carlos Bousoño, Épocas literarias y evolución, op.cit., p. 233.)

170. V. Carlos Bousoño, Teoría de la expresión poética, op.cit., II, pp. 385-387; y Épocas literarias y evolución, op.cit., pp.237-247.

171. Teoría de la expresión poética, op.cit., II, p. 397.

172. Ibíd., p. 377.

173. En Hierro sucederá lo mismo que lo que nuestro propio poeta percibe en la poesía de su admirado Gerardo Diego: "El creacionismo había de ser una salida para un temperamento clásico, pudoroso de sus sentimientos" ("Entrañable Gerardo", Punta Europa, 112-113, marzo 1966, en p. 37)

174. V. Carlos Bousoño, "La frustración en la poesía de José Hierro", art.cit., pp. 179-180.

175. V. Realidad vital, realidad poética..., op.cit., pp.20-60.

176. V. ibíd., pp. 21-36. Puede verse también José Hierro, "Lectura comentada de poesía", en La torre, 10, abril-junio 1989, pp. 413-415 y 420.

177. Para el caso de los tres primeros, v. Gonzalo Corona Marzol, Realidad vital, realidad poética..., op.cit., pp. 32.33, y para Gerardo Diego, la misma obra en sus pp. 26-27 y 50-52. A las declaraciones de José Hierro sobre la importancia de la poesía de éstos en su obra, pueden agregarse algunas no recogidas por Corona. En Emilio E. de Torre, "Entrevista a José Hierro", art.cit., señala el influjo de Gerardo Diego, aunque afirma no parecerse a él (p. 429), y el de Juan Ramón ("soy de los primeros juanramonianos, ¡cuidado!, de los primeros ¡eh! ¡Vaya!, si soy un juanramoniano incluso en aquellos tiempos en que lo que se llamaba la poesía social decían que Juan Ramón Jiménez era esteticista", p. 427). En 1989, destaca que, desde el inicio de su actividad poética, se acercó a la poesía de Rubén, Juan Ramón y Gerardo, "para ver cómo demonio habían hecho aquello tan maravilloso" ("Lectura comentada de poesía", art.cit., p. 415). En 1991 volverá a señalar el influjo de Darío, Machado y Juan Ramón (Juan José Lanz, "José Hierro: 'Escribir poesía es siempre una frustración'", art.cit., p. 12).

Ese mismo año citará a Machado, Juan Ramón y Darío, junto con Lope, como sus poetas de relectura, aunque tampoco olvida señalar la importancia de la influencia de Gerardo Diego (Almudena Guzmán, "José Hierro: 'Ya no tengo tanto miedo al ridículo', en Abc (Suplemento literario), 16 de marzo de 1991, p. IX.). En la entrevista concedida a Sergio Macías reitera la importancia en su obra de los poetas citados anteriormente ("José Hierro, Poeta social y de las alucinaciones: 'La poesía se escribe cuando ella quiere", en Previsión sanitaria nacional, 79, diciembre, 1992, p. 60). A lo dicho, hay que añadir el hecho de que José Hierro haya escrito textos teóricos sobre cada uno de los poetas mencionados; así, es autor de una antología sobre Machado (Antonio Machado, Antología poética, selección y prólogo de José Hierro, Ediciones Marte, Barcelona, 1968), de varios estudios sobre Juan Ramón Jiménez ("Juan Ramón, comparado", en Insula, 128-129, julio-agosto 1957, p. 11; "La 'Nueva Antología' de Juan Ramón Jiménez", en Cuadernos Hispanoamericanos, 284, febrero 1974, pp. 387-399; "El romance de Juan Ramón Jiménez", en Los cuadernos del norte, 12, abril 1982, pp. 58-67), sobre Rubén Darío (La huella de Rubén en los poetas de la posguerra española, Imprenta del BOE, 1958, reeditado en Cuadernos Hispanoamericanos, 212-213, agosto-septiembre 1967, pp. 347-367), o escritos y estudios sobre Gerardo Diego ("Entrañable Gerardo", art.cit., pp.36-39; "Palabras desde Santander para Gerardo", en Peña Labra, 4, verano 1972, p. 14; "Una divagación informal y frívola para Gerardo Diego", en Insula, 368-369, julio-agosto 1977, p. 11; "Introducción", en Gerardo Diego, Antología poética, Institución Cultural de Cantabria, Santander, 1988, pp. 11-26.). Es también significativo que tres de las cuatro conferencias pronunciadas por José Hierro en mayo de 1989 en la Fundación Juan March tuvieran como tema a Rubén Darío, Juan Ramón Jiménez y Gerardo Diego (Un resumen de las mismas fue publicado con el título "Cuatro divagaciones sobre poesía y poetas", en Boletín informativo de la Fundación Juan March, 193, 1989, pp. 29-35).

178. V. Julia Uceda ("Juan Ramón en relación con los poetas Otero, Hierro e Hidalgo", art.cit., pp. 60-62, 64-66, 75); Debicki ("José Hierro a la luz de Antonio Machado", en Sin Nombre, vol. IX, [sin mes] 1978, pp. 41-51); José Angel Valente ("Darío o la innovación", en Las palabras de la tribu, Siglo XXI, Madrid, 1971, pp. 77-88). Son artículos breves que sugieren más que muestran el influjo de esos poetas en la obra de José Hierro. Las restantes referencias que señalamos, meramente ilustrativas, simplemente indican la influencia en la totalidad de la obra o en un poema determinado; véase al respecto Guillermo de Torre, quien señala la cercanía de José Hierro con Machado ("Contemporary Spanish Poetry", art. cit., p. 77.); Manuel Mantero menciona a Juan Ramón, Machado y Rubén ("José Hierro y el tiempo que huye de nuestros brazos", art.cit.,

p. 39; a Rubén lo vuelve a citar en "José Hierro", art.cit., pp. 160 y 161-162); Dámaso Santos, a Juan Ramón, Machado y Gerardo Diego ("Pepe Hierro: oscura crónica de luz y música", art.cit., p. 166); Julia Uceda, a Rubén ("Tres tiempos en el poeta José Hierro", Insula, 197, abril 1963, p. 6); Douglass Rogers (A Study of the Poetry of José Hierro..., op.cit.), a Juan Ramón (pp. 194, 258, 316-318, 324), Machado (pp. 174-175, 193, 255), y a Gerardo Diego (pp. 255 y 258-261); José Luis Cano, a Machado ("José Hierro y sus alucinaciones", art.cit., p. 9); Janet W. Díaz, a Juan Ramón, Machado y Darío ("José Hierro: Cuanto sé de mí", art.cit., pp. 223-224); José Olivio Jiménez, a Juan Ramón Jiménez ("La poesía de José Hierro", art.cit., p. 286; también en "Otra vez el tiempo...", art.cit., p. 13 y en "De la analogía a la ironía (y el retorno) en la poesía de José Hierro", en VV.AA., Encuentro con José Hierro..., op.cit., p. 255, lugar en el que añade la presencia de Rubén) y a Machado (La presencia de Antonio Machado en la poesía española de posguerra, Society of Spanish and Spanish-American Studies, The University of Nebraska-Lincoln, Lincoln, 1983, pp. 35-36, 80-82 y 160-161); Emilio Miró, a Darío y Diego ("José Hierro y Vicente Gaos: 'Poesías completas'", en Insula, 336, noviembre 1974, p. 6); Bonnie Brown (The Poetry of José Hierro, op.cit.), a Juan Ramón (pp. 5-7), Machado (pp. 5, 8, 13), Rubén (pp. 5-6), Diego (p. 7); Pedro J. de la Peña (Individuo y colectividad..., op.cit.), a Juan Ramón (pp. 41, 72, 115), Machado (pp. 42-44, 72) y Gerardo Diego (p. 115); Aurora de Albornoz a Rubén, Juan Ramón y Machado (José Hierro, op.cit., p. 53); Jesús Lázaro, a Juan Ramón, Machado y Diego ("Con las piedras, con el viento...", en Peña Labra, 43-44, primavera-verano 1982, p. 41); Emilio E. de Torre (José Hierro:..., op.cit.), a Juan Ramón (pp. 107-114), Machado (p. 87), Diego (p. 54); David L. Stixrude a Machado ("The Road to 'Plaza sola': an Introduction to the Poetry of José Hierro", en Silvia Molloy y Luis Fernández Cifuentes (eds.), Essays on Hispanic Literature in Honor Edmund L. King, Tamesis Book, London, 1983, pp. 217 y 221); Matilde Moreno Rivas a Machado "Algunas notas sobre la poesía de José Hierro", art.cit., p. 148); Dionisio Cañas a Machado, y Juan Ramón ("Introducción", art.cit., pp. 50-51); Víctor García de la Concha, a Machado (La poesía española de 1935 a 1975, op.cit., p. 640); Susana Cavallo, a Machado (La poética de José Hierro, op.cit., p. 119); María del Pilar Palomo a Machado ("Requiem", de José Hierro", art.cit., pp. 187-188); Angel Rupérez, a Juan Ramón y Machado ("El peso del pasado. La intensidad celebrativa en la antología de José Hierro", en El país (Suplemento Libros), p. 4); Félix Grande, a Juan Ramón, Darío, Machado y Diego ("Alegría para un gentilhomme", en José Hierro. Premio Nacional de las Letras Españolas 1990, Anthropos/Ministerio de Cultura, 1991, p. 34). Un estudio interesante sobre este aspecto es el de María Luisa Cooks, Time of the Poetry of Antonio Machado and José Hierro (tesis

doctoral, Purdue University, 1985), University Microfilm International, Ann Arbor, 1993), en el que se señalan las diferencias en la concepción poética de ambos autores, diferencias que se establecen en tanto que, primeramente, se señala el evidente parentesco.

179. Emilio E. de Torre, "Una entrevista con José Hierro", art.cit., p. 429. Reproducimos exactamente redacción y puntuación.

180.V. Gonzalo Corona, Realidad vital, realidad poética..., op.cit., p. 31.

181. V. Dámaso Santos. "Pepe Hierro: oscura crónica de luz y música", en su Generaciones juntas, Bullón, Madrid, 1962, p. 166; Emilio Miró, "José Hierro. Libro de las alucinaciones", art.cit., p. 569; Douglass M. Rogers, A Study of the Poetry of José Hierro..., op.cit., pp. 194 y 318-322; Bonnie M. Brown, The poetry of José Hierro, op.cit., p. 7; Matilde Moreno Rivas, "Algunas notas sobre la poesía de José Hierro", art. cit., p. 150.

182. Emilio E. de Torre, "Una entrevista con José Hierro", art.cit., p. 428. Reproducimos exactamente redacción y puntuación.

183. Jaime de la Fuente, "José Hierro: No he rectificado mucho", en Diario montañés, 8 de marzo de 1970, p. 10. Una declaración similar puede verse en Aurelio García Cantalapiedra, Tiempo y vida de José Luis Hidalgo, op.cit., pp. 139-140, obra también interesante para comprobar la amistad de los dos poetas, en especial, las pp. 85-88, en las que se nos habla del inicio de esa relación, período por el que ahora nos interesamos. En entrevista concedida a Arturo del Villar ("José Hierro", art.cit.), declara abiertamente que "La amistad con José Luis Hidalgo fue otro factor que me animaba a escribir versos" (p. 8). Véase también Pablo Beltrán de Heredia, "Rimas y letras de José Hierro", art.cit., pp. 15-21.

184. "Apuntes para la historia del surrealismo en la poesía española de la alta posguerra", en Víctor García de la Concha. El surrealismo, Taurus (col. El escritor y la crítica), Madrid, 1982, p.182.

185. La poesía española de 1935 a 1975, op.cit., vol. II, p. 615.

186. De José Luis Hidalgo, sin embargo, poseemos suficientes muestras de esos momentos gracias a la publicación de su Obra poética completa, edición de María de Gracia Ifach, Institución Cultural de Cantabria, Santander, 1976.

187.V. José Hierro, "[Prólogo]", en Poesía del momento, Afrodisio Aguado, Madrid, 1957, p. 7. En la página 8, confiesa: "Creo que fué a partir de 1944 cuando mi voz empezó a sonar con relativa personalidad.". Declaraciones similares en cuanto a que los poemas que escribe entre 1936 y 1942 están directamente influidos por los poetas del 27; puede verse, también, entre otras referencias, en José Hierro ("Prólogo", en Poesías completas, Ediciones Giner, Madrid, 1962, pp. 10-11, "Unos poemas inéditos recuperados", en Peña Labra, 43-44, primavera-verano 1982, s.p.; "Poesía política y social de postguerra", Aurora Egido (coord.), Política y literatura, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, Aragón y La Rioja, Zaragoza, 1988, p. 111; "Lectura comentada de poesía", art.cit., pp. 414-416); Carlos Prieto Hernández ("José Hierro. Una vida verso a verso...", art.cit., pp. 48 y 49); Arturo del Villar ("José Hierro", art.cit., p. 8); Jesús Fernández Palacios ("El testimonio de José Hierro", art.cit., p. 46); Emilio E. de Torre ("Una entrevista con José Hierro", art.cit., p. 422). En otras ocasiones, Hierro se refiere a poemas de carácter político escritos durante esos años, como puede verse en Víctor Márquez Reviriego ("Conversación con José Hierro...", art.cit., p. 44) y Emilio E. de Torre ("Una entrevista con José Hierro", art.cit., p. 421).

188. "[Prólogo]", en Poesía del momento, op.cit., pp. 7-8.

189. "todo el tiempo que yo estuve en la cárcel, que escribí bastantes poemas, -y andan muchos sueltos por ahí no sé dónde, en algún sitio de mi casa andan, y algún día los publicaré-" (Emilio E. de Torre, "Una entrevista con José Hierro", art.cit., p. 422).

190. Prólogo de Gonzalo Corona Marzol, Artes Gráficas Bedia, Santander, 1991. Se trata de una edición no venal ofrecida por la citada imprenta, la misma que publicó su primer libro, Tierra sin nosotros, y el tercero, Con las piedras..., para sus clientes y amigos con motivo de la Navidad de 1991. Algunos de estos poemas ya habían sido publicados anteriormente, uno ("Playa") en "Unos poemas inéditos recuperados", art.cit., s.p., y seis ("Primavera", "Pinos", "Álamos", "Río con unos álamos al fondo" "Umbral", "Caballos son mis sueños por arenas"), en Seis sonetos olvidados, Librería Rayuela y Coctelería El Cantor de Jazz (col. "Plaza de la Marina"), Málaga, 1990.

191. "Prólogo", en José Hierro, Prehistoria poética, op.cit., p.15.

192. Ibíd., p. 16.

193. Prehistoria literaria, op.cit.. Los poemas y versos citados pertenecientes a esta edición aparecerán, en este apartado, con solamente con la indicación de página.

194. La presencia de la poética guilleniana es ostensible en determinados versos de "Alamos", "Calles", "Playa", "He aquí pájaro de ala", "Luna de agosto", "Más, más, me pides más", "Gaviota de bulevares", "Orilla" ; la de Gerardo Diego, sin tener en cuenta aspectos métricos, en "Luna de agosto", "Minué", "Umbral"; la de García Lorca en "Primavera", "Camarada enemigo", "Huida". Más llamativa es la del Miguel Hernández de Perito en lunas o El rayo que no cesa en poemas como "Caballos son mis sueños por arenas", y "Aéreo, denso, mancha o bulto incierto"; en el primero de ellos, además, aparecen imágenes superrealistas que indican una muy precoz captación de dichas técnicas. Se trata, por supuesto, de impresiones subjetivas que sólo un estudio más detenido podría confirmar.

195. Aunque en una dirección diferente a la seguida por nosotros, Luce López-Baralt destaca el carácter "creacionista", "cubista", "surrealista" de la totalidad de la poesía de Hierro, desde sus inicios hasta sus últimos poemas conocidos ("Poesía como exploración de los límites...", art.cit., p. 409).

196. "Prólogo", art.cit., pp. 17-18.

197. Podríamos llegar a hablar de "desdoblamientos", no por la utilización de esa segunda o tercera persona, tras la que se esconde el yo, sino porque al intuir que ese él o ese tú no son sino un yo oculto, la visión del personaje como un muerto vuelto a la vida podría ser entendida como un desdoblamiento indirecto o doble. Lo veremos claro si lo comparamos con un caso típico de desdoblamiento, por ejemplo el más llamativo de los señalados por Aurora de Albornoz (José Hierro, op.cit., p. 115) en Alegría, dentro del poema "El muerto":

Yo lo veo muy claro en mi noche completa.
Me costó muchos siglos de muerte poder comprenderlo,
muchos siglos de olvido y de sombra constante,
muchos siglos de darle mi cuerpo extinguido
a la hierba que encima de mí balancea su fresca verdura.
Ahora el aire, allá arriba, más alto que el suelo que pisan
los vivos
será azul [...] (p.96)

Se trata de un desdoblamiento desde el yo, que se observa a sí mismo muerto. Si copiamos entero el poema "Pinos", de Prehistoria

poética, se percibe rápidamente la diferencia:

Le veo bajo el sol, junto a los pinos.
Le veo sólo a él, desenterrado.
Los ojos en la luz, sin ver el río
de sangre fresca que se está secando.

Ahora sobre la hierba está dormido
más que muerto. Algún día no lejano
verás la luz y sentirás el frío;
la vida. Espérala. Ya está llegando.

Le veo bajo el sol, junto a los pinos.
Hermano de lo azul. Del sol. Hermano
de los que caen. Olvida lo podrido

del mundo. Rompe en ti todo lo falso.
Y cuando brotes como fruto o río
serás libre. Feliz. Estarás alto. (p.24)

En este segundo caso, la voz lírica es un yo desde el que conocemos al protagonista poemático -él- convertido, al final del poema, en un tú al que el yo se dirige. Es fácil entender un proceso de distanciamiento que decrece conforme avanza el poema: pasamos de la lejanía del yo hecho él, al yo hecho tú, lo que facilita el entendimiento de que tras él o tú no se esconde sino el yo de la voz lírica. A partir de este momento, un verso como "Le veo sólo a él, desenterrado" debe ser entendido como un desdoblamiento indirecto: yo convertido en él; él, desenterrado; yo, desenterrado. O bien, doble, toda vez que, aunque bien simple, el recurso a la ocultación del yo tras la fórmula de la segunda o la tercera persona, no deja de ser, a la vez que un modo de distanciamiento, una peculiar forma de observación del yo desde fuera, esto es, una manera de desdoblamiento.

198. Víctor García de la Concha, "José Hierro. Prehistoria literaria (1937-1938)", en Abc literario, 17 de enero de 1991, p. 8.

199. Un primer acercamiento a esa habilidad métrica lo puede proporcionar la siguiente lista de estrofas y combinaciones estróficas utilizadas en Prehistoria poética: diez sonetos (dos de ellos ajustados a la disposición tradicional ABBA ABBA CDE CDE - "Alamos" y "Caballos son mis sueños por arenas-; uno utiliza el serventesio, ABAB ABAB CDE CDE - "Primavera-; cinco varían la disposición de los tercetos respecto a la tradicional, quedando ABBA ABBA CCD EDE - "Río con álamos", "Silueta"-, ABBA ABBA CCD EED

- "Plaza sola I" y "Marzo"-, ABBA ABBA CCD ECE - "Umbral"-, uno añade a ello variación de rima en el segundo cuarteto ABBA CDDC EEF GGF - "Plaza sola II-; otro, a todo ello añade en los impares una misma rima asonante a lo largo de toda la composición, ABAB ACAB ACA DAD - "Pinos"-); un pseudosoneto en alejandrinos AAAA BBBB CCC DDD ("Prequijote"); una composición en rima asonante formada por tres serventesios en alejandrinos y dos versos finales también en alejandrinos; cuatro décimas: "Arcos", "Nevaba plumas el ave", "He aquí pájaro de ala", "Gaviota de bulevares"; cuatro composiciones compuestas en octosílabos que riman en los pares (romances), uno de ellos sin rima y con un verso final trisílabo ("Playa", el de 1937), otro intercala un estribillo ("Las dos"), dos, tradicionales ("Huida" y "Camarada enemigo"); varias composiciones formadas con redondillas, aunque con intercalación de otras estrofas y versos ("Luna de agosto", de 1938, "Minué", "Caballero de otoño", "Puerto", el de 1937 y el de 1938); una composición formada por tres redondillas y dos quintillas ("Ciudad castellana"); cuatro composiciones formadas por versos heptasílabos, dos sin rima ("Calle" y "Agosto"), una con rima asonante ("Más, más, me pides más"), y una combinados con endecasílabos, sin rima ("Tenso el instante pleno, prisionero"); finalmente, tres composiciones polimétricas ("Luna de agosto", de 1938, "Playa" y "Verano").

200. V. Pedro J. de la Peña, Individuo y colectividad..., op.cit., p. 104. El influjo de esas lecturas no está del todo ausente en Prehistoria poética, o, al menos, la lectura de un poema como "Las dos", quizá por ser un poema adolescente de queja por ausencia amorosa, nos hace pensar en una influencia romántica, por supuesto entreverada con otras, no del todo superada.

201. V. Antonio Núñez, "Encuentro con José Hierro", art.cit., p. 4. Hierro reconoce, no obstante, que de Villaespesa ha conservado algo en su poesía posterior que juzga importante: el ritmo, en concreto, el que confiere al verso empleo del eneasílabo: "Ese eneasílabo que yo había, había elaborado, casi inventado, estaba ya hecho anteriormente [en El alcázar de las perlas] ("Lectura comentada de poesía", art.cit., p. 420).

202. V. Pilar Narvión ("José Hierro, premio José Antonio para poesía, espera encontrar su expresión en la novela", en Ateneo, 49, 1 enero 1949, p. 6), donde Hierro señala que comenzó a leer a Machado, Gerardo y Juan Ramón cuando tenía catorce años; Douglass M. Rogers (A Study of the Poetry of José Hierro..., op.cit., p.123), señala que hacia 1935-1936, Hierro, además de a los poetas del 27 y Villaespesa, comienza a leer a Juan Ramón, Machado y Darío.

203. Entre ambos media la guerra civil, a la que el poeta alude en el poema, aunque, como bien afirma Eleanor Wright, el poema "[...]contain no explicit references to the Civil War, yet to read them outside such a context diminishes the effect of social criticism" (The Poetry of Protest under Franco, Tamesis Book, London, 1986, p. 160). Susana Cavallo incide también en esa opinión desde la perspectiva de que el "nosotros" utilizado en el poema es realmente un "yo" (La poética de José Hierro, op.cit., pp. 116-118).

204. Gonzalo Corona entiende que "El poeta se refiere a a la mitificación de la técnica y al intelectualismo de los años veinte, en los que el propio poeta se formó" (Realidad vital, realidad poética..., op.cit., p. 257).

205. V. Aurora de Albornoz, "Aproximación a la poética de José Hierro...", art.cit., pp. 74-75, e "Introducción", en José Hierro, Antología, op.cit., p. 12.

206. En una entrevista concedida en 1991, José Hierro confesaba: "En cuanto a 'Para un esteta', se ha dicho muchas veces que estaba dedicado a Juan Ramón, lo cual es incierto, pues soy un declarado juanramoniano [...] Estaría más bien dedicado a los garcilasistas, a los autores que hacen una poesía evadida de la realidad de su momento y también al esteta que lleva uno dentro" (Juan José Lanz, "José Hierro: 'Escribir poesía es siempre una frustración'", art.cit., p. 15.). La interpretación de que tras el "esteta" se escondía Juan Ramón Jiménez la vimos por primera vez reflejada en Guillermo de Torre ("Contemporary Spanish Poetry", art.cit., p. 76). Isaac Angel Otero, sin afirmar que el "esteta" sea Juan Ramón, afirma, sin embargo, en su análisis de "Para un esteta", que "Hierro [...] escribe 'para la inmensa mayoría', y no 'para la inmensa minoría' de Juan Ramón" ("La poética de José Hierro y análisis de 'Para un esteta'", en Cuadernos Hispanoamericanos, 303, septiembre de 1975, p. 724). La identificación "esteta" y Juan Ramón la vemos por primera vez negada en José Olivio Jiménez, "La poesía de José Hierro", art.cit., pp. 282-287). Para la posterior historia de la interpretación crítica del poema, v. Gonzalo Corona (Realidad vital, realidad poética..., op.cit., pp.259-262).

207. Aurora de Albornoz, "Aproximación a la poética de José Hierro...", art.cit., p. 75. Esa misma idea la repite en "Aproximación a la obra poética de José Hierro...", art.cit., p. 277. La autora desarrolla más ampliamente esa idea en su obra José Hierro (op.cit., pp.49-51).

208. Un estudio muy interesante sobre José Hierro, y que no ha recibido la atención debida, es el de Alberto Moreiras, La escritura política de José Hierro. Antología, Colección Esquíu de Poesía, Ferrol, 1987. Entre las páginas 16 y 29, el autor procede a un estudio de "Para un esteta", en el que parte de la idea de que esos versos de "Y lo demás, palabras, palabras, palabras, / ¡ay, palabras maravillosas!" pueden ser la "expresión de una nostalgia, de una burla o de ambas" (p.17), y llega a la conclusión de que "Cazado en la red de la escritura estética, como destino del poeta, Hierro rechaza la voluntad de dominación presente en ella" (p. 25). De este modo, tendríamos que, en la distinción que establece Moreiras entre escritura natural ("'tala y dispone' para la muerte remota atendiendo a los imperativos de la temporalidad y comunicación con el mundo", p. 27), y escritura estética ("destruye el orden de la muerte creyéndose dueña de cuanto existe", p. 27), la poesía de José Hierro representaría "la imposibilidad de la escritura natural y/o estética" (p. 34), en favor de una escritura política, "comprometida en la intramundaneidad y en la historicidad radical del hombre: una ordenación política que surge de la escritura" (p. 29). Pensamos, como Moreiras, que la disyuntiva que Hierro presenta en "Para un esteta" entre lo que aquel llama "escritura natural" y "escritura estética" no se resuelve a favor de ninguna de ellas de un modo claro en su poesía.

209. A study of the Poetry of José Hierro..., op.cit., p. 149. A partir de esta afirmación, desarrolla Rogers la parte más importante de su tesis, la que dedica a estudiar la inclinación estética de José Hierro (pp. 244-336), estudio que diferirá del nuestro, además de por los aspectos formales que se tratan, por el punto de vista del que se parte. Douglass entiende que, en buena medida, la inclinación estética de José Hierro obedece a ser este un virtuoso, "a poet of a natural and irrepressible facility of expression" (p.249). A nuestro juicio, la razón última obedece a los factores biográficos y formativos que hemos visto como constitutivos de su cosmovisión.

210. V. "Quinta del 42", art.cit., p. 45.

211. V. "La poética en prosa" y "La poética en verso", en su José Hierro..., op.cit., pp. 49-95 y 97-123, respectivamente. En estas páginas, el autor nos ofrece una suficiente visión general de la concepción poética de José Hierro.

212. Realidad vital y realidad poética...., op.cit. Aunque toda su obra es útil para comprender el problema que planteamos, al ser el tema de su trabajo el de mostrar la poesía de Hierro como el fruto de un hombre y un artista dividido, las páginas en las que Gonzalo

Corona muestra estos aspectos de un modo más directo son las situadas entre la 79 y la 135, y entre la 245 y 326.

213. Ibíd., p. 99.

214. Ibíd., p. 102.

215. Poesía del siglo XVIII, edición de John H. R. Polt, Castalia, Madrid, 1882, pp. 151-152.

216. V. Russell P. Sebold, Cadalso, el primer romántico 'europeo' de España, Gredos, Madrid, 1974. Recordemos también la afirmación de Bousoño, según la cual, "Sería imposible, pongo por caso, ser prerromántico, en el significado de 'un poco romántico', porque, o bien las características de que se tratase estarían situadas en el sistema romántico, y entonces serían románticas 'del todo', o estarían situadas fuera de él, en cuyo caso serían 'del todo' no románticas (neoclásicas acaso, si el sistema en el que se colocasen fuese éste)" (Épocas literarias..., op.cit., p. 22).

217. La similitud procede de su similar circunstancia histórica. Si acaso, quizá únicamente un libro como Con las piedras... pudiera revelar a un Hierro lector atento de Espronceda, pero ciertas ideas del libro de Hierro, tales como la oposición cuerpo/alma, o la del amor que se mancha una vez conseguido, más que a la lectura de Espronceda, donde también aperecen, se deberían a que Hierro es, como afirma Alberto Moreiras en otro contexto, "un poeta que piensa y poetiza dentro de la estructura metafísica tradicional; aún más, sin ponerla en cuestión" (La escritura política de José Hierro, op.cit., p. 33).

218. Para una mayor información sobre la vida y obra de Espronceda, puede verse un estudio general suficientemente detallado como el que ofrece Ricardo Navas Ruiz (El romanticismo español, Cátedra, Madrid, 1990, 4ª ed. renovada, pp. 222-247). No obstante, la estudio más documentado sobre Espronceda es obra de Robert Marrast (José de Espronceda y su tiempo, Crítica, Barcelona, 1989).

219. "Espronceda. La rebelión contra la realidad", en Ensayos de literatura hispánica, Aguilar, Madrid, 1958, pp. 278-281.

220. Quizá fuera mejor decir que expresiones como las de Espronceda están amortiguadas en Hierro por el pudor tan característico de éste, porque es cierto que en su poesía, aunque con expresión más contenida que en Espronceda, hallamos ideas similares a la de "Palpé la realidad y odié la vida", como "A ciegas busco, palpo y no escucho/ latir tu vida [...] ;Oh, primavera, ágil y fina,/ qué

triste vienes!/ Página blanca en la que leo/ sólo la muerte" (pp. 73-74), o "Ya no me importan nada mis versos ni mi vida" (p. 466).

221. José de Espronceda, Poesías líricas y fragmentos épicos, edición de Robert Marrast, Castalia, Madrid, 1982, p. 261.

222. Ricardo Navas Ruiz, El romanticismo español, op.cit., p. 225.

223. Ibíd., p. 235.

224. Ibíd., p. 236.

225. Ibíd., p. 233.

226. Ibíd.

227. Ibíd., p. 234.

228. José Hierro, "Prólogo", en Poesías completas, art.cit., p. 11. María del Pilar Palomo ("Réquiem", de José Hierro", art.cit., p. 180) señala que esa distinción ya estaba aludida desde 1958 en Carlos Prieto Hernández, ("Una vida verso a verso...", art.cit., p. 50), donde José Hierro distingue entre poemas abstractos y otros que son casi "un reportaje periodístico".

229. José Olivio Jiménez diferencia entre poema objetivo y subjetivo ("La poesía de José Hierro", art.cit., pp.225-226 y 263-266), y aclara que uno y otro se producen desde el primer libro de Hierro, conviviendo en perfecto equilibrio (pp. 266 y 294; véase también de Jiménez, "José Hierro", en José Olivio Jiménez y Dionisio Cañas, Siete poetas españoles de hoy, op.cit., p. 38), sobre todo en un libro como Cuanto sé de mí ("José Hierro en su Libro de las alucinaciones (1964)", art.cit., pp. 128). Es a Aurora de Albornoz a quien se deben los primeros estudios serios sobre la naturaleza de los llamados reportajes y alucinaciones, poniendo en duda que podamos hablar de ellos como si fueran 'caminos', y, menos aún, vías divergentes ("Aproximación a la poética de José Hierro...", art.cit., p.55); distigue la autora entre "testimonios directos", "testimonios velados", "reportajes alucinados" e, incluso "alucinación testimonial" (v. ibíd., pp. 48-73; así como,

de la misma autora, "Aproximación a la obra poética de José Hierro...", art.cit., pp. 281-283; José Hierro, op.cit., pp. 39-48; e "Introducción", art.cit., pp. 14-16). Pueden verse también los estudios de Bonnie M. Brown (The poetry of José Hierro, op.cit., pp. 83-84), que estudia las distinción e interrelación entre reportaje y alucinación ("testimonial poem" y "allegorical poem") desde la perspectiva del hablante poético y del lector; Pedro J. de la Peña (Individuo y colectividad, op.cit., pp. y 90-95, y "Ego y populus en José Hierro", art.cit., pp. 61-62), que mantiene la distinción, aunque señala que tras uno y otro "camino" aparece la poesía testimonial (p. 90); Emilio E. de Torre (José Hierro..., op.cit., p. 128), quien señala que la diferencia se intuye más que se comprueba; Dionisio Cañas, ("Introducción", art.cit., p. 34), quien, por primera vez, señala la inconveniencia de servirnos de la distinción; Susana Cavallo (La poética de José Hierro, op.cit., pp. 42-43), que sigue a Albornoz; María del Pilar Palomo ("Testimonio y alucinación (o 'reportaje alucinado'", en VV.AA., José Hierro. Premio Nacional de las Letras Españolas, op.cit., pp. 91-103), donde señala que no hay "de manera tajante, alucinación sin reportaje, ni viceversa" (p. 93; véase su análisis del poema "Réquiem", donde demuestra su afirmación, en "Poética informativa: Cuatro ejemplos literarios, en Comunicación y sociedad. Homenaje al profesor D. Juan Beneyto, Universidad complutense de Madrid, Madrid, 1983, pp. 270-275 , y "'Réquiem', de José Hierro", art.cit., pp. 179-199); Luce López Baralt ("Poesía como exploración de los límites...", art.cit., p. 410) habla de una "división sólo aperiencial"; Gonzalo Corona (Realidad vital y realidad poética..., op.cit., pp. 300-326), de cuyas opiniones nos ocuparemos más adelante.

230. Arturo del Villar, "Lo que sabe José Hierro", art.cit., p. 17.

231. Reflexiones sobre mi poesía, op.cit., p. 21.

232. Lidio Jesús Fernández, "Mi encuentro con José Hierro", en Iris, 1, 1986, p.72.

233. Juan José Lanz, "José Hierro: 'Escribir poesía es siempre una frustración", art.cit., p. 16.

234. Almudena Guzmán, "José Hierro: 'Ya no tengo tanto miedo al ridículo", art.cit., p. VIII.

235. "Conversación con José Hierro...", art.cit., p. 3. Reproducimos exactamente redacción y puntuación.

236. Ibíd., p. 4.

237. Antonio Nuñez, "Encuentro con José Hierro", art.cit., p. 4.
238. Juan José Lanz, "José Hierro: 'Escribir poesía...'", art.cit., p. 16.
239. Hablando de la poesía de Juan Ramón, comenta: "La poesía en prosa del Diario autoriza un cúmulo de novedades que presagian el surrealismo: la visión caótica, la distorsión expresionista, la sintaxis descoyuntada, el humor, utilizado como forma lírica de contraste, tan dispar de la poesía burlesca o jocosa... Hay momentos en que se anuncia el irracionalismo total, el del surrealismo, aunque Juan Ramón no lo aceptase por romántico y desordenado" (José Hierro, "La Nueva Antología", de Juan Ramón Jiménez", art.cit., p. 398.). Como se verá en el presente trabajo, el superrealismo es una etapa más, la final y culminante, del irracionalismo (Véase Carlos Bousoño, Superrealismo poético y simbolización, op.cit., pp. 70-74), y, en efecto, el irracionalismo de José Hierro poco tiene que ver con el que desarrolla el superrealismo.
240. Véanse, por ejemplo, sus "Poesía pura, poesía práctica", en Insula, 132, noviembre 1957, p. 1; "Prólogo", en Antonio Machado, Antología poética, op.cit., p. XXI
241. "La poesía de José Hierro", art.cit., p. 259.
242. "José Hierro en su Libro de las alucinaciones (1964)", en Diez años de poesía española, op.cit., p. 123.
243. José Hierro, op.cit., p. 79.
244. Ibid., p. 48. Véase también su "Aproximación a la obra poética de José Hierro...", art.cit., p. 283, y su "Introducción", art.cit., p. 12-13.
245. José Manuel González Herrán, "La alucinación poética de José Hierro", en Peña Labra, 43-44, primavera-verano 1982, p. 50.
246. The poetry of José Hierro, op.cit., pp. 164-169.
247. Individuo y colectividad..., op.cit., p. 100.
248. José Hierro en su tiempo, tesis doctoral inédita, Universidad Complutense de Madrid, 1991, p. 14.
249. "Un reportaje lírico", art.cit., p. 27.

250. José Hierro..., op.cit., p. 83.
251. "Introducción", art.cit., p. 18.
252. "Posturas del poeta ante su palabra en la España de posguerra", en Salvador Jiménez Fajardo y John Wilcox, After the War..., op.cit., p. 60,
253. "José Hierro y sus alucinaciones", art.cit., p. 9
254. Realidad vital y realidad poética..., op.cit., pp. 300-326.
255. Ibíd., p. 321.
256. Prescindimos de comentar el resto del cuadro en el que se insertan estas ideas, pues en él se alude a cosas como al origen del poema, y se afirma que en el reportaje la forma del poeta es la razón y el fondo la emoción, y en la alucinación, la forma, la emoción, y el fondo, la razón, pensando nosotros que la interrelación en el origen de poema entre ambos conceptos en modo alguno puede ser tan evidente como Corona pretende hacernos ver. Resulta también llamativo en tan documentado trabajo, que el destino del reportaje sea la emoción y el de la alucinación, la razón, cuando páginas atrás de su estudio, identificaba poesía épica con reportaje y poesía lírica con alucinación (Realidad vital y realidad poética..., op.cit., p. 306), y afirmaba, comentando a Staiger, cuyas ideas Corona relaciona frecuentemente con las de Hierro: "La épica exige del poeta una distancia, un punto de vista fijo, que asegura la identidad de todas las cosas: acentúa la individualidad de cada una de ellas y les da permanencia; la lírica, expresa lo tornadizo y mudable, difuminando la identidad de las cosas. La primera hace uso de la memoria y la segunda de la evocación emotiva del recuerdo. La primera es objetiva y la segunda, subjetiva [...] El estudio de Staiger [Conceptos fundamentales de poética] recoge la tensión interna de la poesía de Hierro, expresándola en los términos de la oposición entre Epica y Lírica. La épica afirma la realidad, mientras la lírica afirma el paraíso. José Hierro se encuentra entre las dos, afirmando una y otra, e intentando fundirlas: reportajes y alucinaciones (ibí d., p. 310). Si la épica (reportaje) afirma la realidad y es objetiva, ¿cómo su destino primero puede ser el de crear emoción antes de entendimiento racional?. Si la lírica (alucinación) es subjetiva, ¿cómo su entendimiento primero se realiza mediante la razón?
257. El irracionalismo poético, op.cit., p. 22.
258. Ibíd., p. 23.

259. No podremos decir, como hace Jiménez, que es en los primeros años de los sesenta cuando Bousoño y Hierro (desde Cuanto sé de mí, en 1957, según Jiménez) "acusar un marcado giro de superación sobre aquel mismo acento realista innegable" ("Diez años de poesía española: 1960-1970", art.cit., p., p.60), giro que se realiza hacia la "reestimación del irracionalismo en el lenguaje poético" (ibíd., p. 259). Nunca se abandonó el irracionalismo (implícitamente, Jiménez, uno de los más agudos críticos de Hierro, lo confirma cuando señala la obra de éste como "extremadamente subjetiva", ibíd., p. 207n.), como se demostrará, y el giro del que Jiménez habla se dirige, lo repetimos, es hacia nuevas modalidades de la irracionalidad.

260. "Aproximación a la poética de José Hierro...", art.cit., p. 48.

261. Op.cit.

262. Op.cit.

263. Op.cit.

264. Épocas literarias y evolución, op.cit., p. 233.

2. Tierra sin nosotros.

2.1. Paréntesis sobre el proceso creador.

El estudio de la teoría de Hierro sobre el proceso creador de su poesía¹ ha sido estudiado con detalle por Gonzalo Corona², y, anteriormente, aunque con el inconveniente de su temprana fecha de realización (1964), por Douglass M. Rogers³, lo que nos libera de un repaso detenido, aunque no nos exime de la necesidad de traer aquí algunas de esas consideraciones. Una de ellas es la de que el mismo hombre que habla de narrativismo, objetividad⁴ y racionalidad⁵ para definir el "camino" del reportaje, al hablar del proceso poético en general, afirma:

En el poema la palabra es letra y música a la vez. Canta y sugiere al mismo tiempo que dice. Llamo música a lo inefable, a lo que hace claro para la sensibilidad lo que resulta inexplicable a la razón [...] Letra es todo aquello que queda en el poema después de ser traducido. La palabra, en cuanto letra, ha de ser justa, precisa, insustituible, fiel a la idea que expresa. Una vasija de finísimo cristal a cuyo través se ve el licor de su significado. La vasija no ha de verse. Es un simple recipiente que impide que la idea se derrame⁶.

El poeta nos habla de música, de inefabilidad, de elementos en el poema inexplicables a la razón; anteriormente había definido la inspiración como "una sensación sutilísima, intensa, que precisa transmitir"⁷. Aludirá al receptor de esa sensación con el nombre de "iluminado", y con el de "lógico"⁸ al encargado de traducirla a palabras, proceso éste que

describe muy hermosamente en su artículo "Poesía y Poética", y que se inicia con un primer verso que dan al poeta los dioses⁹, tras de lo que vendrá la "labor de fría razón, de inteligencia"¹⁰ para "poner orden en la alucinación, en el chorro del sentimiento"¹¹. El ritmo es esencial en ese proceso previo, y el acierto del poeta consistirá

en poner, en sobreponer, al ritmo preexistente aquellas palabras que por su sonido y por su sentido expresen, sin género de dudas para el lector, lo que él [el poeta] entiende perfectamente sin necesidad de palabras [...] Porque si las vías de acceso del poema no son racionales bien es verdad que sin lo racional -entendido esto más o menos restrictivamente- no existe el poema¹².

A Hierro le ha preocupado siempre la claridad de expresión, porque ha entendido, como muchas veces ha manifestado, que "la oscuridad es defecto de expresión"¹³, pero desde el inicio ha sabido que el misterio ha permanecido en la expresión poética de su lírica:

El misterio es lo irrazonable del pensamiento poético. A un poema no se le puede quitar misterio ni se le puede añadir oscuridad. El misterio ha de ser abordado, hasta donde se llegue, con claridad de expresión. Lo difícil ha de ser expresado con sencillez¹⁴.

Y, en efecto, consigue esa claridad y esa sencillez, pero no porque nos encontremos con una poesía objetiva y

narrativa, sino porque el poeta consigue transmitir emocionalmente de modo claro y sencillo lo difícil, lo que se traduce en palabras de Emilio Miró, en un estilo "difícilmente sencillo"¹⁵. Y lo es porque no nos sorprenden las palabras concretas, ni las imágenes, ni la simbología, ni siquiera algo tan trabajado en su poesía como el ritmo; nos sorprende, la emoción de unas palabras cuyo cabal significado en el conjunto se nos escapa. Lo transmitido en sus primeras obras es emoción¹⁶ de lo pensado y de lo no pensado, de lo racional y de lo irracional. Es cierto que Hierro ha declarado, y lo hemos consignado arriba, que sus primeros poemas "contaban una historia ocurrida, terminada y racionalizada anteriormente"¹⁷; en otras declaraciones, sin embargo, ha señalado:

Para mí en la creación poética hay dos actitudes, la parnasiana y la simbolista. No entendamos por eso lo que se entiende por la escuela francesa, parnasiana y simbolista. ¿Qué es parnasiano en ese sentido restringido?, que tú sabes un poema y lo pones en un verso [...] Hay al contrario la actitud simbolista. Es que tú no sabes de qué tienes que escribir y que hablar. Es todo como una vaga sensación, y esa sensación se queda congelada en ritmos, y esas palabras acaban por dar sentido [...] Esa es la actitud que yo utilizo, es decir, la que a mí me va, la actitud simbolista¹⁸.

En ningún momento, al realizar esa afirmación, distingue Hierro entre reportaje y alucinación; habla de la totalidad

de su obra, y, sin embargo, esas palabras parecen coincidir con las que, en otros momentos, ha empleado para definir la alucinación: "poemas en marcha, reconstrucción viva de sí mismos, donde la idea va y viene, divaga y vuelve"¹⁹. Lo que Hierro afirma en la declaración consignada es precisamente contrario a una de las características fundamentales que Bousoño señala como propias de la poesía de la época postcontemporánea: "en vez de darse una emoción que busca un concepto o un tema, en la poesía de hoy es un concepto o un tema quien busca la adecuada emoción"²⁰, aunque antes ha matizado:

[...] es indispensable hacer constar muy firmemente que los conceptos jamás dejaron de darse en el contenido de la poesía contemporánea, incluso en su zona más extremadamente irracionalista (superrealismo). Lo que ocurría en aquella época era que, o bien los conceptos, aunque perfectamente reconocibles e incluso abundantes, no protagonizaban en última instancia, el poema, pese a las posibles apariencias (primer Juan Ramón Jiménez, por ejemplo), o bien se hallaban en condición de hueso de melocotón, enterrados en una masa emotiva de carácter envolvente que los implicaba, sin permitirles, con todo, aflorar a la visible superficie (superrealismo)²¹.

Eso sucede en buena parte de la poesía de Hierro. No se trata ahora de señalar que reportaje y alucinación sean una o diferente cosa, sino de intentar ver en los apartados siguientes la evolución de un proceso poético en el que el

tratamiento de lo irracional marcará su evolución, y para la que la distinción entre esos dos términos, tan útiles para el lector, carecen de la precisión suficiente para explicar la poesía de aquél que los acuñó referidos a ella.

2.2. El irracionalismo en 'Tierra sin nosotros'.

Publicado en 1947²², este libro de estructura circular²³ contiene un conjunto de poemas escritos algunos durante la estancia de Hierro en la cárcel, y otros, posteriormente a 1944²⁴. Se ha destacado en esta obra la presencia del recuerdo y la nostalgia²⁵, hasta el punto de afirmarse que su tema central es el de la muerte²⁶, pero también el sentimiento de necesidad de vivir urgentemente, de vivir la vida con plenitud²⁷. José Hierro entiende que Tierra sin nosotros

es el mundo de mi infancia, es Santander, es Cantabria, son aquellas playas, el mundo, donde aprendí a hablar, aprendí a pensar, si es que he aprendido alguna vez a pensar con una cierta coherencia. Hay, entonces, una primera parte, que es la felicidad. Viene inmediatamente después un alejamiento y, por lo tanto, una nostalgia de aquel espacio que es, al mismo tiempo, "tiempo", es decir, es tiempo reducido a un espacio geográfico. Hay después (tercera parte), una consideración sobre aquellas gentes que éramos los muchachos de las post-guerra; y, cuarto, el retorno al principio, el reencuentro con aquello que, a lo largo de los días, habíamos idealizado, y encontramos que es distinto porque, naturalmente somos nosotros los que hemos cambiado²⁸.

Quizá lo más importante en este libro sea, como ha señalado Víctor García de la Concha, la adquisición de una "conciencia existencial e histórica", que, y ello es decisivo, "no se ejerce sobre un tiempo abstracto sino sobre el tiempo bien concreto de su propia circunstancia, que de este modo es elevado a categoría universal"²⁹. Esta afirmación de García de la Concha sitúa a José Hierro fuera ya de los límites de la poesía contemporánea, para adentrarse en lo que Bousoño llamó provisionalmente poesía "postcontemporánea": de lo abstracto a lo concreto, de lo intrasubjetivo a esa idea del yo que es y actúa en el mundo. Cuanto se acaba de decir se recoge ya en el poema que abre el libro,

Cuando se hallaba el mundo a punto de que el prodigio sucediese. Cuando las horas esperaban que unas manos la exprimiesen.	
Cuando las ramas opulentas daban su sombra a nuestras frentes.	5
Cuando en el mundo se morían todos los tristes y los débiles. Cuando el soñar, el sentir hondo, cuando el beber ávidamente	10
la luz, la brisa, el agua, el aire, eran primero que la muerte. Cuando las tardes solitarias, cuando los árboles más verdes, cuando las conchas de colores	15
a nuestras madres sonrientes, a nuestras novias de ojos grises como la escama de los peces. Cuando eran pena y alegría	

nuestros amables timoneles y no existía otro paisaje que el que alzaba su luna enfrente: mundo que abría cada día sus lejanías, frutalmente.	20
(¿Eras así, tan sin palabras primaverales que te expresen? ¿Tan de elementos terrenales: arena, piedra, hierba, nieve? ¿Nombres de tiempos, de lugares deshojados diariamente: Piélagos, Hoces, Montes, Claros, octubre, enero, abril, noviembre?)	25 30
Yo no te pinto otros colores que los colores que tú tienes. ¿Eras así, mi paraíso, rumor del agua cuando llueve, hacha que hiere la madera, fuego que incendia la hoja verde?	35
Yo no me acuerdo ya de aquello. Un día tuvo [sic] que perderte. Cuando se hallaba el mundo a punto de que el prodigio sucediese. Cuando tenía cada instante un ritmo nuevo y diferente, cada estación sus ubres llenas, rebotantes de blanca leche. (pp. 23-24)	40 45

Aquí está ya el mundo que nos va a ofrecer José Hierro en su poesía: el tiempo, la nostalgia, la muerte, aunque no entendida como el acabamiento de algo, sino como la negación o imposibilidad de la vida; en definitiva, la idea, en palabras de José Olivio Jiménez, "de un gran vacío, la de un espacio donde algo iba a ser escrito y no se escribió, donde algo debió ocurrir y no ocurrió. Un tiempo pretérito que se

define, en fin, por lo que no fue"³⁰. La expresión de esa idea en Tierra sin nosotros se realiza sistemáticamente mediante técnicas alusivas. En "Entonces", cuarenta y seis versos sirven al poeta para aludir a un prodigio y a una muerte cuyas causas y consecuencias no se explicitan sino mediante la enumeración de vocablos casi siempre referidos a la naturaleza. El tema de este poema, con los lógicos cambios, es el de buena parte de los de José Hierro, pero, a diferencia de otros de libros posteriores, como ya veremos, a ello se añade que no es el tema lo que importa primeramente comunicar, sino la emoción, (igual que sucede, y de forma tan llamativa, en un poeta contemporáneo como Antonio Machado³¹), lo que nos lleva, frente a la tan defendida afirmación del objetivismo de los poemas primeros de Hierro, a un claro subjetivismo. Pero, como señala Bousoño al tratar este aspecto en Machado:

[...] anotamos que en esta técnica de la temática simbólica hay algo más que subjetivismo a secas. Hay, paradójicamente, y de modo esencial, algo así como 'vergüenza' de ese mismo subjetivismo, tan declaradamente ingenuo o espontáneo en una zona significativa, del período. Se trata de subjetivismo, pero, en cierto sentido, vergonzante. El escritor romántico usaba demasiadas veces el subjetivismo de una manera que llamaríamos impúdica. El poeta inmediatamente posterior no es menos subjetivo, sino, al contrario, lo es más. Pero se ha dado cuenta de que la eficacia artística acrece cuando el autor se impone una distancia con respecto a su obra³². [Carlos Bousoño nos ha indicado per litteras que en la actualidad, con más precisión y claridad, diría: "En

realidad, es que se pasa del subjetivismo (el yo concreto romántico) al intrasubjetivismo (lo que está dentro del yo: el contenido de la conciencia) de la época que va desde el Parnaso hasta el Superrealismo (Época Contemporánea en nuestra nomenclatura)".

En Hierro, como ya vimos, el pudor es uno de los elementos que lo relaciona más directamente con la poesía contemporánea. La diferencia entre Hierro y los contemporáneos estriba en que su pudor distanciador y antisubjetivista no se produce sólo en pro de una mayor "eficacia artística", o, al menos, no en primera instancia, sino que es fruto también de razones biográficas, que encuentran en las formas que le ofrece la poesía contemporánea un adecuada manera de expresión. Además, para Hierro, el subjetivismo está condicionado por la nueva realidad que el mundo impone, la de ser en el mundo, como se comprueba ya en Tierra sin nosotros en ese nosotros³³ de poemas como "Generación", "Destino Alegre", "Agua", "Falsos semidioses", "Canción", "Alma dormida", "Mañana primera", "Tierra sin nosotros", "Ya se han roto las ataduras...", etc. El yo de la parte final de "Entonces", evidentemente subjetivo, se sitúa al lado del nosotros inicial ("nuestras madres", "nuestras novias"). Desde esa perspectiva, soy yo quien ha perdido el prodigio, pero un yo que ya antes se ha distanciado pudorosamente en un nosotros. Este contraste

yo/nosotros, contribuye a realzar la emoción que el poeta transmite, precisamente por lo que tiene de confesión y enmascaramiento, dialéctica tras la que el lector descubre el pudor (el nosotros) y el valor de esa confesión final (el yo).

El resto del poema mantiene esa tensión. En cada uno de los términos a los que se alude, el lector entiende que se trata de símbolos tras de los que se esconde lo que podríamos llamar lo "íntimo cordial". Son los elementos de la naturaleza: "ramas opulentas", "la luz, la brisa, el agua, el aire", "los árboles más verdes", etc; frente a ellos, negándolos, un sólo término, la muerte, connotada como negación de aquellos elementos, que se han igualado con la vida. Ahora bien, que cada uno de esos términos de la naturaleza estén emocional y, por tanto, irracionalmente simbolizando la vida, no implica que su significado conceptual haya desaparecido. Nos encontramos por tanto con lo que Bousoño ha llamado "simbolismo heterogéneo encadenado"³⁴, esto es símbolos heterogéneos unidos por una misma significación irracional. Si analizamos el poema, no tenemos por qué no creer las afirmaciones que en él efectúa el protagonista poemático: la nostalgia de un mundo en el que cada uno de los elementos de la naturaleza mencionados estaban presentes, y cuya ausencia provoca melancolía, si no

dolor. Algunas de esas realidades, sin embargo, están connotadas con distintos significados que, a su vez, simbolizarán³⁵ una vida plena. Otras, directamente, la simbolizan. La "luz", la "brisa", el "agua", el "aire", no son sólo los fenómenos físicos que su significado denota; son también elementos de una naturaleza en movimiento, y lo que es movimiento no está muerto, y lo que no está muerto es vida. Cada una de esas palabras, por sí solas, no se identifican, o no tiene por qué hacerse, con la idea de vida en plenitud; si entendemos eso es porque irracionalmente hemos unido aquellos vocablos a esta idea. Tenemos, por tanto, un plano real que es, a la vez, imaginario, en cuanto que una serie de transformaciones preconscientes así lo han posibilitado. Lo mismo tenemos, aunque con distinta connotación, en el caso de "árboles", "conchas", "arena", "piedra", "yerba", "nieve", nacidos de la tierra y del mar, de donde surge la vida, y ese surgimiento es movimiento, movimiento que es vida. Similar explicación puede darse a la enumeración "octubre, enero, abril, noviembre", que es el paso del tiempo, el movimiento del tiempo, el movimiento que es vida. Más compleja es la transformación de "Piélagos, Hoces, Montes Claros", pero enseguida vemos que esos nombres que nada nos dirían aislados, contextualizados junto a los restantes, sufren también un proceso similar en el que

identificamos sus nombres con lugares de la naturaleza vividos en el tiempo en que el prodigio parecía posible; no parece necesario continuar el proceso (queda ya claro en este punto), hasta llegar a esa idea de vida plena.

Al lado del símbolo heterogéneo, podemos hallar en este poema la presencia del "símbolo homogéneo"³⁶ en los siguientes versos:

¿Eras así, mi paraíso,
rumor del agua cuando llueve;
hacha que hiere la madera,
fuego que incendia la hoja verde?

No siempre resulta fácil distinguir con claridad el simbolismo homogéneo del heterogéneo, entre otras razones porque, con frecuencia, no es ya que aparezcan juntos, sino que se confunden, porque, como advierte Carlos Bousoño, la diferencia entre ellos radica en la verosimilitud, por lo que "la zona penumbrosa o dudosa habrá forzosamente de aparecer siempre que se dé una zona, asimismo penumbrosa o dudosa, en la verosimilitud misma de que se trate"³⁷. Así, lo que hemos interpretado en el poema "Entonces" como un símbolo heterogéneo continuado, en ese caso concreto (no en otros, donde la verosimilitud o inverosimilitud es manifiesta), podría haber sido considerado como un símbolo homogéneo si

nuestra percepción de las realidades aludidas las calificaran como inverosímiles, cosa que en este caso no podría tacharse de errónea, aunque juzgamos lo contrario. Sin embargo, en los cuatro últimos versos reproducidos, y aunque la frontera continúa siendo dudosa, puesto que lo enunciado no es absolutamente inverosímil, sí puede serlo en buena medida, no tanto el hecho de que el paraíso sea para el protagonista poemático el "rumor del agua cuando llueve", sino el que el "hacha que hiere la madera", el "fuego que incendia la hoja verde" se constituyan en imagen de su paraíso. En el primer caso, continuaríamos con el simbolismo heterogéneo continuado que recorre todo el poema; en los dos restantes, podríamos observar la presencia del símbolo homogéneo. Respecto del funcionamiento del símbolo homogéneo, señala Bousoño:

[...] ante un simbolizador E nos conmovemos, sin más, de un modo C, y sólo si indagamos la emoción C (cosa sobrante desde la perspectiva puramente poética o lectora) hallaremos el elemento significativo C o simbolizado, que antes no se manifestaba en nuestra conciencia por estar implicado y cubierto por la emoción C de que hablamos. La emoción C que el simbolizador E nos causa es envolvente e irracionalmente implicitadora de de un significado C que se nos oculta³⁸.

En el caso de los últimos versos reproducidos de "Entonces", lo que tendríamos serían dos simbolizadores E, "hacha" y "fuego", creadores de una emoción C, cuyo "elemento

significativo C o simbolizado" debemos hallar. Por otros poemas de Hierro, conocemos su rechazo de lo sin vida, de la serenidad entendida como muerte³⁹, y su defensa de lo que es vida plena, aunque incluya el dolor, tema éste que da cuerpo a un libro como Alegría. Sin salir de Tierra sin nosotros, encontramos poemas en este mismo sentido, como "Serenidad":

Serenidad, tú para el muerto,
que yo estoy vivo y pido lucha
[...]
Almas claras. Ojos despiertos.
Oídos llenos de la música
del dolor. Los dedos felices,
aunque los hieran las agudas
espinas. Todo el sabor agrio
de la vida, en la lengua. (p. 60).

Pero no necesitamos alejarnos del poema que comentamos para tener ya una idea similar, en cuyo contexto poder entender el simbolismo de "hacha" y "fuego":

Cuando eran pena y alegría
nuestros amables timoneles

La vida plena no es la de sólo la alegría, sino también la de la pena. Por eso, tras la enumeración de los elementos de la naturaleza a los que ya hemos aludido, y cuya connotación generalmente tiene más de negativo que de positivo, aparecen esos términos, "hacha" y "fuego", con un

significado lógico tan aséptico en principio como el de los anteriores, pero cuya connotación general, por los efectos que pueden producir, está teñida en numerosos casos de negativismo. Por esa razón, no entendemos por verosímil que el paraíso de la voz lírica protagonista sea ese "hacha" y ese "fuego" si no es en relación a ese contexto de "pena y alegría" y a los "símbolos heterogéneos" sobre los que ejercen su acción:

hacha que hiere la madera,
fuego que incendia la hoja verde

"Madera" y "hoja verde" son "símbolos heterogéneos" relacionados con los anteriormente comentados; el "hacha" y el "fuego", en un significado lógico, hieren la madera e incendian la hoja, respectivamente; simbólicamente, lo que hieren e incendian es la vida plena; sin embargo, el contexto nos hace rechazar esta significación racional para optar por otra irracionalmente homogénea, en la que el simbolizador "hacha" es un instrumento que hiere, pero si hiere es porque aquello sobre lo que efectúa su acción está vivo, y de lo que siente nostalgia el protagonista poemático es de la vida, aunque incluya el dolor. Por su parte, el simbolizador "fuego" evoluciona hacia su simbolizado de manera similar, pero, en este caso, el proceso se complica porque en él entran en juego mecanismos culturales que no son tan obvios

como en el caso de "hacha". Bousoño nos recuerda que la irracionalidad puede proceder en ocasiones de factores diacrónicos, ya sean de tipo social (la palabra "ciprés" y su relación con la muerte, por ejemplo) o literario (la palabra "tres" y toda su simbología mítica y religiosa)⁴⁰. En el caso de "fuego", todos advertimos igualmente un significado irracional de procedencia diacrónica por el que, a través de mitos y religiones, "fuego" y "purificación tras la destrucción" se hacen sinónimos⁴¹. No tendríamos, sin embargo, que ir tan lejos, e, incluso, considerando "fuego" como algo que solamente destruye, podríamos entender, por lo ya dicho aquí, su transformación en un simbolizado C con significado de "vida plena que incluye el dolor y el gozo".

A lo que venimos diciendo, convendría añadir una consideración válida para la práctica totalidad de la obra de Hierro, y, sobre todo, de sus tres primeros libros; se trata de la constante utilización del léxico proveniente de la naturaleza⁴² en sus poemas. Es acertada la observación de Diego Marín cuando afirma que José Hierro se encuentra "Entre los poetas que usan la naturaleza como base de meditación existencial sobre el sentido de la vida o el irreparable huir del tiempo"⁴³ pero en Hierro, al igual que en la poesía de la época contemporánea, desde el simbolismo (y, sobre todo en éste, aunque, lógicamente, también en momentos posteriores),

hasta nuestros días, el paisaje, como señala Bousoño, ya no es mero fondo sino que "cobra verdadera autonomía [...] interesa formalmente por sí mismo"⁴⁴. Es un paisaje que "sólo se hará presente en cuanto producto de emociones y de sensaciones". Pero el paisaje así considerado es el paisaje sin otros atributos o funciones que su mero estar ahí, como espectáculo que nos apasiona"⁴⁵. Aunque en esta última parte de la afirmación Bousoño exagera, ya que el paisaje tiene otras funciones y atributos que el mero estar ahí⁴⁶, lo que ahora nos interesa es la idea de una naturaleza captada mediante la impresión del sentimiento, lo que le otorga un valor simbólico como el que hemos comprobado en el poema "Entonces". Pedro J. de la Peña apunta al respecto algunas notas interesantes en su obra Individuo y colectividad...⁴⁷, donde podemos leer:

Por último, el tema del paisaje, por su formulación personalísima y su uso habitual de palabras arquetípicamente simbólicas, ofrece una gama de connotaciones que exceden frecuentemente lo natural, pasando al plano de la sustancia psíquica del hombre, enlazando con sus concepciones generales del ser humano y su destino ultraterreno y permitiéndonos observar algo semejante a un 'espectro psicótico', un dibujo de la personalidad a través de las imágenes tal y como lo representa Gilbert Durand en Les Structures Anthropologiques de l'Imaginaire⁴⁸.

En efecto, una interpretación de la poesía de José

Hierro a partir de las ideas ofrecidas por Gaston Bachelard o Gilbert Durand nos ofrecerían una nueva perspectiva con la que mirar dicha poesía, pero es también necesario entender que dicha operación difícilmente podría llevarse a cabo sin comprender los mecanismos de funcionamiento y creación de los símbolos, y sin relacionar esto con el ambiente general de época que los posibilita, lo que no empobrece, sino muy al contrario, ese "dibujo de la personalidad" al que podamos llegar tras un estudio de lo imaginario poético. Pero, volviendo al caso que nos ocupa, nos interesa destacar el valor simbólico que Pedro J. de la Peña atribuye a la utilización en su poesía de los elementos de la naturaleza, así como que el "espacio será básico informante de la actitud poética de Hierro"⁴⁹. Si ello es así es porque, quizá con una frecuencia que no encontramos en ningún otro poeta de la primera generación de posguerra (si dejamos, claro está, de lado, a los poetas del grupo "Cántico", a los superrealistas epigonales y a los postistas), Hierro constantemente se vale del simbolismo heterogéneo en la elaboración de su poesía, y nos interesa resaltarlo, porque si así fuera estaríamos demostrando la importancia de lo irracional desde los inicios de su poesía, como acabamos de ver en el análisis de "Entonces".

La importancia de la utilización del simbolismo

heterogéneo en poemas que reflejan la emoción del poeta ante la contemplación de la naturaleza, se percibe en numerosos poemas de Tierra sin nosotros, sobre todo en sus secciones I, II y V, en las que, con frecuencia, encontramos poemas de factura muy similar en ese sentido a "Entonces": "Primavera", "Luna", "Caballero de otoño", "Vino", "Despedida del mar", "Distancia", "Así era", "Trébol", "Ciudad a lo lejos", "Recuerdo del mar", "Recuerdo del mar", "Llanura", "Mañana primera", "Vuelta", "Canción", "Llegada al mar", "Olas", "Tierra sin nosotros", "Sólo la muerte", "Cumbre". En las secciones III, IV y en el epílogo ("Noche final"), el simbolismo heterogéneo continuará apareciendo, pero de un modo distinto, como ya comentaremos.

2.2.1. Precisiones sobre el simbolismo heterogéneo y sobre el simbolismo en general en la poesía de José Hierro.

Hemos omitido en la lista de poemas que acabamos de enumerar un poema, "Gaviota", en el que volvemos a encontrar de nuevo la utilización de "símbolos heterogéneos encadenados", como en "Entonces", pero cuyo análisis revela diferencias con respecto a este poema, diferencias que habrán de sernos útiles posteriormente. El mencionado poema dice así:

Ese vuelo que traza la gaviota
por el divino gris, ¡cómo cautiva,
cómo prende el mirar, grúas arriba,
meciéndole en las nieblas en que flota!

Ya está la soledad surcada y rota.
Paloma marinera, lenta y viva,

5

que en el pico, en lugar de verde oliva,
lleva octubres de música remota.

Fragmento de la vela de una nave.
Cuerpo de tela y alma libre de ave
nacida, como un eco de campana,

10

de entre las instantáneas catedrales
que olvidan -humos vagos e ideales-
los barcos que se van para La Habana (pp. 24-25).

Como en pocos poemas de José Hierro, el que ahora comentamos muestra a la perfección esa idea ofrecida por Bousoño del "paisaje autónomo" y de su valor en cuanto que símbolo emocional. Este poema es la pura contemplación del vuelo de una gaviota en un puerto. El poema sorprende, en primer lugar, por la riqueza metafórica, en un poeta que se declara partidario de "la palabra cotidiana, cargada de sentido"⁵⁰. El componente metafórico del poema, como tal, es plenamente consciente. La gaviota es imaginada como una "paloma marinera" que en lugar de la rama de olivo con la que la tradición la dibuja como símbolo de paz, lleva el en pico "octubres de música remota". Más adelante, su figura se iguala a la de una vela, y, a continuación, la metáfora continúa y se desarrolla metonímicamente, pues la siguiente identificación toma ya como base una parte de la vela, la tela, produciéndose, de ese modo, la descripción de la gaviota como "cuerpo de tela". Por otra parte, observamos,

con respecto a las imágenes utilizadas para situarnos en el marco en que la contemplación de la gaviota acaece, similares técnicas: la metonimia de "grúas" para referirse al puerto, la de "gris" para cielo, y la metáfora de "instantáneas catedrales" para aludir al humo de los barcos que simulan una catedral que, como humo, se deshace. Por último, podríamos señalar la comparación sinestética que se establece entre la aparición lenta de la gaviota y el sonido de un eco de campana; en cuanto que comparación, comprendemos la imagen racionalmente, pero en cuanto que ese símil lleva aparejada una sinestesia, no estamos sino ante una visión⁵¹, puesto que a la realidad "movimiento de gaviota" (visual) se le ha atribuido un atributo imposible, "eco de campana" (auditivo). Del mismo modo, podemos entender la expresión "octubres de música remota", como una "visión", toda vez que a la gaviota se le asigna el atributo imposible lógicamente de llevar en el pico "octubres de música remota".

Pero lo que nos importa ahora, es comprender que además de la significación lógica del poema (el protagonista poemático contempla, cautivado el vuelo de una gaviota en el puerto), o mejor, junto a esa significación, pero envolviéndola y otorgándole pleno sentido, se percibe la emoción irracional que algunos de los vocablos han creado en el lector, ofreciéndole una sensación de melancolía. ¿Cómo lo

ha conseguido el poeta? Mediante la utilización de "símbolos heterogéneos encadenados". Algunas de las palabras usadas por el poeta ("gris", "nieblas", "flota", "octubre", "música remota", "eco", "olvidan", "humos", "vagos"), poseen un significado consciente que no nos conduce a esa idea de melancolía, pero irracionalmente nos llevan a ella. Cada uno de esos términos se asocian a sensaciones no concretas, que no llegan a ser, o en las que algo que fue se transforma: el "gris", entre lo blanco y lo negro; las "nieblas", entre la claridad y la oscuridad; la idea de inestabilidad de "flota"; "octubre", el mes del otoño, de la caída de las hojas, preludio del invierno, tras el verano; la "música remota", cuyo sonido se escucha sólo tenuamente, sólo entre ser y no ser, como música intuita; el "eco", nacido de la voz y cuyo destino es el silencio; el olvido, que sugiere la pérdida de algo que fue real y existente; la fugacidad de los "humos", que, además, son vagos. Incluso el término "La Habana" podría unirse a la anterior lista, con la sugerencia que el nombre de esa ciudad puede tener para un habitante del norte de España como lugar de emigración, es decir, como ciudad cuyo nombre se asocia a la melancolía de la despedida. Contemplado desde esta perspectiva, el poema, irracionalmente, nos está transmitiendo la sensación de pérdida, de caída, y de melancolía ante ellas, de modo tanto o más eficaz que los

poemas más narrativos y directos de Tierra sin nosotros.

Que hayamos elegido este poema, además de la intención de señalar que la riqueza formal no es totalmente extraña a la poesía de José Hierro, y de mostrar cómo las figuras retóricas captables racionalmente se supeditan en su efecto comunicador a aquellas otras que lo son por vías irracionales, se hacía con el propósito de relacionarlo con el poema "Entonces". En éste, pudimos ver que la significación de los símbolos heterogéneos estaba facilitada por el contexto. No sucede así en "Gaviota", a no ser que consideráramos la palabra "soledad" como término mediador, cosa muy discutible al referirse no al estado de ánimo del protagonista poemático, sino a la soledad del puerto, "surcada y rota" en cuanto aparece la gaviota con su lento vuelo. En "Entonces", sin embargo, recuérdese que señalábamos un contexto claro; era el proporcionado los versos "Cuando eran pena y alegría/ nuestros amables timoneles", a los que ahora podemos añadir "Un día tuvo que perderte./ Cuando se hallaba el mundo a punto/ de que el prodigio sucediese". ¿Significa ello que el verdadero simbolismo heterogéneo sea el aparecido en "Gaviota", y que los poemas en la línea de "Entonces" lo reducen? Parece evidente que la sugerencia irracional del mencionado simbolismo se amortigua con la presencia de un contexto clarificador, pero realmente nos

seguimos encontrando ante la presencia de una sugerencia simbólica. Creemos que es posible seguir hablando de simbolismo heterogéneo aún cuando aparezcan esos elementos que posibilitan la comprensión irracional implícita. El simbolismo heterogéneo en los poetas de posguerra, cuando aparece, lo hace con esos elementos que pudiéramos llamar "conectores", y la razón de que sea así es bien sencilla: perduran las técnicas irracionales de la poesía de la época contemporánea, pero la cosmovisión en la que ahora se producen ha variado su perspectiva, y, ahora, lo que era intrasubjetivo se torna en un subjetivismo matizado por la idea de que el yo individual es un yo en el mundo, idea que, como ya vimos se traducía en la búsqueda de un mayor objetivismo y de una mayor claridad en la expresión poética. Sin duda, esos elementos conectores facilitan esa tarea, aunque, repetimos, no privan al poema de su carga emocional.

Al analizar Carlos Bousoño los "símbolos heterogéneos" de la poesía de Antonio Machado⁵², los poemas que señala como característicos no incluyen los elementos conectores a los que nos referimos. En otro trabajo suyo, al analizar la poesía de Claudio Rodríguez y señalar la peculiarísima técnica de la "disemia heterogénea"⁵³, tan abundante en numerosos poemas del libro de Rodríguez, Conjuros (1958), diferente, aunque relacionable, con la que comentamos de José Hierro, señala que los dos sentidos que podemos entender en esos poemas son "conscientes, uno denotativo y otro connotativo perfectamente diferenciables: uno, se atiene a la literalidad, y otro, que la excede ampliamente"⁵⁴. Traemos a colación este comentario porque podría pensarse que esos elementos que hemos llamado, sólo provisionalmente,

conectores, harían que en los poemas que comentamos de Hierro, tampoco se produjera significado irracional merced a dichos elementos. Nos permitimos la pequeña disensión con quien está siendo nuestro guía, de considerar que el significado que excede de la literalidad en los poemas que comenta de Claudio Rodríguez, comienza siendo irracional, aunque más tarde se racionalice. En la poesía de José Hierro podemos observar esto último que decimos en el siguiente poema, "Caballero de otoño":

Viene, se sienta entre nosotros,
y nadie sabe quién será,
ni por qué cuando dice dice nubes
nos llenamos de eternidad.

Nos habla con palabras graves
y se desprenden al hablar
de su cabeza secas hojas
que en el viento vienen y van.

5

Jugamos con su barba fría.
Nos deja frutos. Torna a andar
con pasos lentos y seguros
como si no tuviera edad.

10

El se despide. ¡Adiós! Nosotros
sentimos ganas de llorar (p. 26).

Creemos que no sería cierto afirmar que los doce primeros versos del poema adquieren una significación racional porque los dos finales ratifiquen la sensación emocional de melancolía que nos han dejado las tres primeras estrofas⁵⁵. ¿Podríamos seguir entonces hablando de "símbolos heterogéneos encadenados"? Pensamos que sí, que el simbolismo

heterogéneo continúa estando encadenado aunque la realidad haga su aparición al final, o al comienzo, o al principio. Esto mismo sucede con no poca frecuencia en la poesía de Antonio Machado:

Húmedo está, bajo el laurel, el banco
de verdinosa piedra;
lavó la lluvia, sobre el muro blanco,
las empolvadas hojas de la hiedra.
Del viento del otoño el tibio aliento
los céspedes ondula, y la alameda
conversa con el viento...
¡el viento de la tarde en la arboleda!
Mientras el sol en el ocaso esplende
que los racimos de la vid orea,
y el buen burgués, en su balcón, enciende
la estoica pipa en que el tabaco humea,
voy recordando versos juveniles...
¿Qué fue de aquel mi corazón sonoro?
¿Será cierto que os vais, sombras gentiles,
huyendo de entre los árboles de oro?⁵⁶

No parece necesario analizar el poema para comprender que la sensación de pérdida que encierra el primer verso interrogativo del poema ya venía anunciada por la proporcionada por los doce primeros versos.

El problema que venimos planteándonos en esta última parte ha sido dilucidado por Bousoño, en su libro Superrealismo poético y simbolización, cuando se ve precisado, para diferenciar el irracionalismo de los superrealistas del precedente, a distinguir entre

"inconexión", "conexión", "autonomía" y "contextualidad simbólica"⁵⁷. Los dos primeros términos hacen referencia al hecho de que en el superrealismo el lector percibe la inconexión lógica y emocional entre el originador y el originado, y se ve forzado, tras la lectura, a reconstruir el proceso emocional que ha llevado al autor a la creación del originado, mientras que en el irracionalismo anterior, "el lector se emociona frente al primer elemento del discurso en la misma dirección y del mismo modo que el poeta [...]"⁵⁸, porque desde el principio lo inconexo lógicamente es emocionalmente conexo. Expresado con más claridad: "frente a la inconexión del superrealismo, la conexión del irracionalismo no vanguardista"⁵⁹. En Hierro, muy pocos ejemplos de inconexión podremos hallar, frente a los sí muy numerosos casos de irracionalismo conexo. El término "autonomía" hace referencia a aquellos símbolos de realidad e irrealidad que carecen de originador expreso, es decir, que o porque abarcan la totalidad del poema o porque está situado al comienzo del mismo, ignoramos aquello que los ha motivado⁶⁰. Encontraríamos símbolos autónomos, por ejemplo, en una imagen visionaria que diera comienzo a un poema⁶¹, en determinadas visiones⁶², en un símbolo homogéneo continuado⁶³, en un símbolo heterogéneo⁶⁴. Tanto las conexiones, como las inconexiones y las autonomías se

explican gracias a lo que Bousoño llama la "contextualidad simbólica", esto es, un contexto que, primero, obra mostrando que lo leído es absurdo, y segundo, a partir de la captación de lo absurdo, comienza a simbolizar⁶⁵. En el simbolismo de realidad, a pesar de lo que pudiera pensarse, también encontramos el absurdo, pues tenemos que suponer un originador vital⁶⁶ que lo provoca y con respecto al cual, el poema, de carácter disémico, comienza a simbolizar.

2.2.2. El irracionalismo del simbolismo heterogéneo complicado por la presencia del desdoblamiento y la superposición temporal.

Aclarado el punto anterior, podemos pasar a estudiar los casos en los que la utilización de los símbolos heterogéneos aparezca complicada por otras técnicas de la irracionalidad que dificultan el entendimiento del poema. La técnica del desdoblamiento de la voz del protagonista poemático, señalada por primera vez por Emilio Miró⁶⁷, ha sido suficientemente evidenciada por los estudiosos de la obra de Hierro. La razón de su presencia en la poesía de José Hierro se ha conectado con el "exilio interior"⁶⁸ del poeta. Al comentar un poema de Alegría, Víctor García de la Concha señala que los desdoblamientos encarnan "[...] de un lado, la permanencia en

el reino feliz de la luz, más allá del tiempo [...] y, de otro, el caminar por este mundo a través del tiempo, sometidos al dolor, en la sombra, tanteando la palabra oscura y donde todo, hasta la imagen de la propia identidad, se ve fragmentado y roto"⁶⁹. Aurora de Albornoz, desde su primer trabajo sobre Hierro, señala "fenómenos de alejamiento de sí mismo, de cambio de personalidad [...] según la obra va avanzando todas esas confusiones se ecentúan"⁷⁰. En un trabajo posterior estudia esos desdoblamientos de la personalidad como muestra de los procedimientos de carácter visionario en la poesía última de José Hierro⁷¹. No negamos que lo sean, como imposible es negar su irracionalidad, pero la aparición del desdoblamiento no necesariamente conduce al irracionalismo poético, que no es sino la captación del significado por vía emocional. Como afirma acertadamente Dionisio Cañas al comentar los desdoblamientos en Libro de las alucinaciones, "esta huida de sí mismo, este querer alejar su yo representándose como ajeno, es esencial para entender el concepto desde un punto de vista estrictamente psicológico"⁷². Los desdoblamientos reflejan la irracionalidad psicológica, pero no tienen por qué ser creados ni captados de igual modo; es más, con frecuencia es necesario el entendimiento previo de la racionalidad para que se produzca la posterior captación emocional. Lo podemos ver

en un poema de Tierra sin nosotros en el que el
desdoblamiento juega un importante papel al lado del
"simbolismo heterogéneo" y la superposición temporal:

Mili de Castro. Alza la frente, que quiero verte en mi recuerdo sin tener que compadecerte. Están las puertas de mi alma de par en par, para que entres.	5
Aunque seas raíz de vida, aunque las hojas centelleen y yo pise la hierba fina, mientras pisas tu sola muerte; aunque me abrace el sol y, en cambio, tú te pudras entre laureles;	10
aunque tu propia desventura a la garganta se me aferre, quiero verte venir ahora sin tener que compadecerte.	15
Agua de vida por sus cauces derribando diques y puentes. Agua estancada y subterránea debajo de flores silvestres. Tú tienes sábanas de tierra, yo tapices de hierba verde. Y mis ojos roban las palmas, y tus pobres ojos no pueden bajo su carga ver los cielos anaranjados del poniente.	20 25
Mili de Castro. Alza la frente. Das tu cuerpo a la muerte. ¡Cómo te hace sufrir quien bien te quiere! Yo quiero verte en mi recuerdo sin tener que compadecerte. Están las puertas de mi alma de par en par, para que entres. (pp. 75-76)	30

Estamos ante un poema complejísimo, no, claro está, para

la lectura, porque la carga emocional del poema en seguida nos es transmitida, sino complejo en cuanto procedemos al intento de desvelar los procesos seguidos y las técnicas empleadas por el poeta. En primer lugar, lo que percibimos es que Mili de Castro es un lugar al que el poeta se dirige; no es un espacio que se contempla y se canta, sino un lugar evocado, importante para el protagonista del poema: "que quiero verte en mi recuerdo/ sin tener que compadecerte". Hasta aquí no se nos ofrece otro aspecto digno de ser resaltado, salvo el de la personificación de un lugar. Pero pronto percibimos que una parte de la voz del protagonista se proyecta en ese espacio⁷³, identificándose con él; no es ahora un proyectarse como el que podremos ver en poemas de libros posteriores, tales como, por citar algunos, Estatuas yacentes, "Sinfonietta a un hombre llamado Beethoven", "Santillana del mar" (Cuanto sé de mí), "Don Antonio Machado tacha en su agenda un número de teléfono" (Agenda). En el caso de "Mili de Castro", lo que en principio podía no haber sido una personificación y una proyección del protagonista en el lugar personificado, enseguida es captado como un desdoblamiento, interrelacionado con el "simbolismo heterogéneo encadenado" que recorre la totalidad del poema. Por una parte, en un sentido lógico, cabe entender el poema como la evocación de un lugar en el que se vivieron unas

experiencias dolorosas cuyo recuerdo perdura; por otro, percibimos que el protagonista poemático se ha desdoblado en el nombre de ese lugar, y que a quien realmente habla es a un yo pasado. Como siempre, ello se produce porque determinados simbolizadores crean en el poema una emoción cuyos simbolizados poseen un valor diferente del de los simbolizadores; por una parte, tenemos términos como "recuerdo", "alma", "vida", "muerte", que junto a los pronombres personales y adjetivos posesivos insisten en la idea de que lo que se nos ofrece es vitalmente esencial: "mi recuerdo", "mi alma", "yo pise", "me abrace", "se me aferre", "yo tapices", "mis ojos", "yo quiero", "mi alma"; frente a ellos, "verte", "compadecerte", "tu sola muerte", "tú te pudras", "tu propia desventura", "tú tienes", "tus pobres ojos", "tu cuerpo", "te hace sufrir", "te quiere". Habría que añadir a lo dicho, los verbos en primera y segunda persona, tan abundantes, así como que los significados denotativos de los vocablos empleados, aunque no aisladamente, sí que, en el conjunto del poema, intensifican esa idea de esencialidad vital por la que terminamos entendiendo que tras "Mili de Castro" no está sino el José Hierro de Mili de Castro, el que ha identificado un tiempo y un lugar, sobreponiéndolos.

Esta última idea de confusión de tiempos, espacios, sentimientos y experiencias, se acentúa con un aspecto no

menos importante que el recién señalado: la superposición temporal⁷⁴: pasado y presente aparecen simultáneamente:

aunque las hojas centelleen
y yo pise la hierba fina,
mientras pisas tu sola muerte
[...]
quiero verte venir ahora
sin tener que compadecerte
[...]
Tú tienes sábanas de tierra,
yo tapices de hierba verde.

2.2.3. Un caso de superposición temporal.

Aurora de Albornoz⁷⁵, la primera, después de Carlos Bousoño⁷⁶, en hablar de superposiciones temporales en la poesía de Hierro, señala su presencia en los últimos libros del poeta, aunque matiza que son ya visibles en su poesía anterior⁷⁷. En el último de sus trabajos sobre nuestro poeta, declara que "Es posible que las superposiciones espacio-temporales estén ya apuntadas en algún poema de los primeros libros, pero es en Quinta del 42 donde las hallamos plenamente logradas"⁷⁸. En Tierra sin nosotros, además de la señalada, hemos observado otra muy significativa que revela hasta qué punto Hierro ha asimilado, consciente o inconscientemente, este procedimiento nacido con la poesía contemporánea⁷⁹:

No es posible cantar a solas.
Ya todo se ha tornado oscuro
y hemos de orar por ellos, tierra
de rodillas ante un muro (p. 55).

Los versos pertenecen al poema "Oración primera", en el que el tema central es un yo cuyos deseos de vida nueva están coartados por el recuerdo de ese característico y misterio "ellos" tan frecuente en la poesía de José Hierro. En los versos citados, "ellos" son "tierra de rodillas ante un muro". En primer lugar, nos encontramos ante una visión, en tanto que a una realidad, "ellos", se le atribuye un atributo que el carácter animado del término no puede poseer lógicamente, el de ser "tierra", cosa inanimada. Si continuamos, comprobamos una segunda visión subordinada a la anterior, la de atribuir a la realidad "tierra", a su vez ilógica respecto a la realidad a la que es asignada, un atributo imposible, el de estar "de rodillas". La comprensión del verso ha de ser forzosamente irracional, y la explicación racional de dicha irracionalidad difícilmente podrá realizarse sin poner en relación los términos "tierra" y "muro", a través de la expresión "de rodillas". Sólo unidos, entendemos la connotación diacrónica de carácter cultural y social que esos términos encierran. En ese contexto, "tierra" debe ser relacionada con la frase bíblica "polvo eres y en

polvo te convertirás"; somos polvo, nuestro origen es el polvo, nuestro destino es el polvo, la tierra. Ya tenemos la idea de "muerte"; pero sólo en relación a "muro", cuyo significado lógico nada negativo en sí mismo sugiere, pero cuyas connotaciones y simbolizaciones posteriores sí que ofrecen ya una idea de negatividad, extremada en este caso, porque se une a lo simbolizado por "tierra", es decir, "muerte", a través de la expresión "de rodillas", que crea una emoción en la conciencia de humillación, injusticia, pasando muro a crear la emoción en la conciencia de simbolizar lugar de cumplimiento de las penas de muerte. Finalmente, y es ahora cuando volvemos al intento de explicar la superposición temporal, nos encontramos con un punto del tiempo en el que pasado, presente y futuro se contemplan simultáneamente: eran tierra y, sobre todo, han sido tierra (utilizamos el pasado, pues es el tiempo desde el que en el poema se nos comunica la visión) los que un día estuvieron ante el paredón, los ajusticiados injustamente. Es un ahora que es un antes que es un después.

No es el ejemplo alegado una muestra que desmerezca al lado de las que Carlos Bousoño nos ofrece para analizar las superposiciones temporales⁸⁰; en él, podemos comprobar algunos de las características que el citado crítico señala como definitorias de estas superposiciones, para comprobar su

valor irracional⁸¹.

2.2.4. Los símbolos homogéneos.

Como ya se dijo arriba, la única diferencia entre símbolo homogéneo y heterogéneo radica en la inverosimilitud/verosimilitud respectiva, que se traduce en que el primero sólo posea el significado irracional, frente al segundo, que conserva, junto al anterior, el significado consciente. En ocasiones, la diferencia entre unos y otros es tan subjetiva que, con similares criterios, podremos adscribir determinadas símbolos a uno u otro tipo. Los símbolos homogéneos son poco frecuentes, en un sentido estricto, en la poesía de José Hierro, aunque algunos son particularmente evidentes, como sucede en el poema "Agua":

¡Ay si pudiéramos abrir los ojos
y ver el agua
desnuda y libre, virgen de historia,
agua que mueve nuestros molinos
cada mañana!

5

¡Ay si pudiéramos
no ver la carga
que trae auestas!
Carga que abrumba nuestras espaldas:
todo el pasado, todo el futuro...

10

¡Ay si pudiéramos mirar el agua,
desnuda y libre, virgen de la historia,
agua que mueve nuestros molinos

cada mañana!... (pp. 46-47).

No resulta inverosímil que el protagonista poemático exprese el deseo de abrir los ojos y ver el agua, idea que queda expresada en la primera y tercera estrofa, pero la lectura de la segunda estrofa ofrece ya una atribución imposible del agua, la de llevar la carga de todo el pasado y todo el futuro. Tenemos, pues, que despreciar el significado primero y buscar el irracional, toda vez que la irracionalidad de la segunda estrofa (es una visión) condiciona ya la lectura de la totalidad del poema. De modo que lo que percibimos con "agua desnuda y libre, virgen de historia" no es un mera descripción del agua, sino una descripción positiva, en la que los adyacentes están connotados con las ideas respectivas de sin apariencias, sin ataduras, sin tiempo, simbolizando la idea de paraíso, armonía, en relación al elemento que califican, "agua", ya que ésta, en cuanto que elemento primero de vida, y puesto que reúne las condiciones dichas, simboliza la misma idea de vida. Frente a esa simbolización, la segunda estrofa nos ofrece la de la vida real, la del agua, la vida como carga, es decir como el dolor de la conciencia del tiempo. De este modo, un elemento que podría resultar de importancia secundaria para la comprensión del poema, se torna relevante:

se trata de los adyacentes del verso segundo, en calificación especificativa respecto al sustantivo "agua", adyacentes que, sin la segunda estrofa, podrían muy bien haberse considerado como adyacentes explicativos. Sólo en relación a la segunda estrofa, comprendemos la presencia de aquella especificación, que contribuye a la comprensión de lo que Bousoño llama "complejo simbólico homogéneo"⁸², en tanto que hay un doble símbolo, el del "agua" positiva y el del "agua" negativa. Así consideradas las cosas, la coma que separa el primer y el segundo verso de la tercera estrofa, es decir el sustantivo "agua" de sus adyacentes, ahora con valor explicativo, irracionalmente, y en relación a las estrofas anteriores, estaría ofreciendo un tercer símbolo, el de la concepción de la vida de modo similar a como sucedía en la estrofa primera, pero ahora contemplada de ese modo ya no en oposición respecto a una realidad negativa, es decir, de alguna manera, esos últimos versos simbolizan la existencia de una vida sin contrarios y sin tiempo, negada para el protagonista poemático en el presente.

No es tarea que el presente trabajo pretenda acometer, pero la aparición del simbolismo del término "agua" en el poema comentado, nos lleva a realizar algunas consideraciones sobre la posibilidad de entender o no algunos términos de la poesía de José Hierro con un valor simbólico permanente.

Puesto que es "agua" el símbolo que nos ha salido al paso, vamos a detenernos en él brevemente. Sin pretensión de exhaustividad, podemos señalar algunos de los poemas en los que aparece la palabra "agua", y se podrá comprobar que son numerosos: "Entonces", "Despedida del mar", "Así era", "Luna de agosto", "Recuerdo del mar", "Generación", "Destino alegre", "Canción de cuna para dormir a un preso", "Agua", "Canción" (pp. 49-51), "Oración primera", "Viento de invierno", "Mañana primera", "Canción" (pp. 66-67), "Olas", "Tierra sin nosotros", "Sólo la muerte", "Mili de Castro", "Cumbre". Difícilmente podríamos llegar a la conclusión de un único valor simbólico permanente, pero sí a que la utilización de "agua" se realiza casi siempre con intención simbolizadora. Salvo en los casos en que, como en "Canción" ("Llegan a mí los mugidos/ de vacas entre la niebla./ Se escucha el repiqueteo/ del agua contra la piedra", p. 67), el "agua" es en primera instancia el líquido elemento, en los restantes su presencia cobra desde el inicio un claro valor simbólico. En los primeros, forma generalmente parte de símbolos heterogéneos, y en los segundos, de símbolos homogéneos e imágenes tradicionales. Como símbolo homogéneo la encontramos, por ejemplo, en el poema "Tierra sin nosotros" ("El agua aquí, estancada./ Y yo al agua me asomo./ Me veo, como siempre,/ reflejado en el fondo./ Me pregunta"⁸³

por ellos y yo no le respondo", p. 71); dentro de una imagen tradicional en "Despedida del mar" ("¡Olvidame en la arena,/ y sea yo también un hijo/ más, un caudal de agua serena/ que vuelve a ti [...]", p. 28).

Generalmente, la sugerencia que esconde el símbolo "agua" está en relación a lo que arriba llamamos lo "íntimo cordial", es decir como uno de esos elementos que José Hierro nombra cada vez que quiere expresar el paraíso soñado o vivido ("Cuando el soñar, el sentir hondo,/ cuando el beber ávidamente/ la luz, la brisa, el agua, el aire [...]", p. 23; "Si me hiciste de viento y llamas locas,/ de arena y agua y vientos fríos", p. 62); otras veces, su significado es más oscuro y profundo ("Llevan nuestras aguas la esencia de las muertes y vidas de vivos y de muertos", p. 44). Pero siempre se relaciona con la idea de vida, de esencia, sin que por ello podamos atribuirle un valor permanente fuera del poema. Es cierto que cuando no posee el valor antes dicho, el poeta recurre a la adjetivación (el recién comentado poema, "Agua", sirve de ejemplo, o los siguientes versos de "Mili de Castro": "Agua de vida por sus cauces/ derribando diques y puentes./ Agua estancada y subterránea/ debajo de flores silvestres.", p. 75), pero, aun cuando no aparezca sino con ese valor de vida y esencia, difícilmente podemos asignarle un valor simbolizador permanente fuera del contexto en que se

halla, cosa que, por otra parte, sucede con casi toda poesía, salvo ciertos casos en los que el poeta deliberadamente asigna a un término determinado un muy concreto valor simbólico.

Lo mismo sucede con otros símbolos de Tierra sin nosotros y de los restantes libros de José Hierro, símbolos comunes a todos ellos, como el ya visto del "agua", la "mañana", el "camino", la "tarde", el "viento", la "noche", el "otoño", la "primavera", el "invierno", el "sueño", o colores como el azul y el negro. Su valor concreto reside en cada poema⁸⁴, aunque podamos ver cómo detrás de ellos alienta una sugerencia positiva o negativa. Más interesante sería comprobar respecto a esta sugerencia, los casos en que determinados términos la modifican, como sucede, por ejemplo, con "piedra", de sugerencia tan negativa en el simbolismo homogéneo con que queda expresada en el poema "Tierra sin nosotros" ("Hoy la piedra/ es más piedra, más sordo/ mineral", p. 71); dulcificada en diversos poemas de Quinta del 42, como la la parte IV de "Poema para una Nochebuena" ("Sabed: si se la escucha, se oye latir la piedra", p. 284), o "No cantaré ya nunca más..." ("Y todo: norte y sur, este y oeste,/ ofrendándome sus campanas,/ sus instrumentos de cristal, humos, piedras, plumas y almas" , p. 287) o "Los tibios" ("La piedra también late", p. 293); y, sin embargo,

otra vez simbolizando el reino que niega el paraíso en "Hotel" ("[...]mudos como la piedra/ que ya no araña el tiempo", p. 315); tan dulcificada en "Santillana del mar", de Cuanto sé de mí⁸⁵, que el poeta se proyecta en ella; y, de nuevo, con su carga negativa en "Mundo de piedra", de ese mismo libro, en el que el prodigio de que la piedra estalle en vida no se realiza⁸⁶ (p. 404), o en "Estatua mutilada", de Libro de las alucinaciones ("Cómo sería tu cabeza, tu mano,/ lo que fue carne tibia, vestidura del alma/ y luego piedra silenciosa...", p. 428.).

2.2.5. Otras manifestaciones de la irracionalidad.

Nos ocupamos ahora de las técnicas de la irracionalidad cuando aparecen aisladas en el poema. Es interesante comprobar que la presencia de éstas no es esporádica, sino constante, incluso en los poemas más evidentemente narrativos. No es infrecuente, por ejemplo, la utilización de símbolos heterogéneos que, en el conjunto del poema, actúan como contrapeso emocional a lo que se nos ofrece racionalmente. Sucede lo que se comenta en todas las secciones de Tierra sin nosotros, pero fundamentalmente en las secciones III, IV y en el epílogo "Noche Final". Lo podemos ver en un poema de la cuarta sección, "Oraciones", que lleva por título "A un lugar donde viví mucho tiempo", del que reproducimos algunos fragmentos:

En ti pasé mi primavera.

¡Bien sabe Dios que no te odio!
 Pero era horrible aquel paisaje
 delante siempre de los ojos;
 aquel andar cansinamente 5
 entre los arcos de los pórticos,
 el cielo gris, en cuyas fuentes
 nos empapábamos de otoño. [...]

¿Tú nunca viste en las orillas
de los ríos correr los potros,
o, como lenguas de la brisa,
vibrar las hojas de los chopos, 20
romper el mar contra la roca?
 ¿No te acuerdas de nuestro gozo,
 de nuestras risas, nuestros juegos,
 de las llamas de nuestros ojos?
 [...]

Días de ayer, nos modelásteis 31
 crudamente y a vuestro modo.
 Días de ayer, ¡Dios os perdone
 lo que habéis hecho de nosotros! (pp. 58-59. El subrayado es
 nuestro)

En ningún momento del poema, ni en los versos citados ni en los que se han omitido, se nombra el lugar en el que el protagonista poemático ha pasado su "primavera". El conocedor de la obra y la biografía de Hierro conoce que fue encarcelado entre 1939 y 1944, los años de su juventud, de los diecisiete a los veintidós. Con independencia de este dato biográfico, cualquier buen lector de este poema, aunque sea éste el único que conozca de su autor y jamás haya oído citar el nombre de José Hierro, puede sentir no ya que se trata de una experiencia horrible, cosa que la parte narrativa del poema se encarga cumplidamente de comunicarnos,

sino que esa experiencia tuvo que ver con la ausencia de libertad. Si ello es así es gracias a los versos que hemos subrayado. Esos cuatro versos encierran un simbolismo heterogéneo clarísimo. El protagonista poemático ha personificado desde el inicio del poema el lugar del que habla, como más adelante hará con los días; se dirige de modo retórico al lugar para interrogarlo sobre aspectos que no carecen de lógica, pero ante los que irracionalmente estamos captando la idea de libertad mediante una transformación emocional que no creemos necesario explicar, porque las realidades de "potro en las orillas del río", la del "vibrar las hojas de los chopos" (es decir, el viento y el árbol), o la del "mar", de modo frecuente aparecen relacionadas con esa idea de libertad. Que el protagonista poemático que ha personificado el lugar, lo interroga sobre si no ha visto aquello, viene a simbolizar la pregunta de si no conoce la libertad. Como es natural, no se sugiere la idea de cárcel, pero sí la de ausencia de libertad, cosa que la parte narrativa del poema no nos proporcionaba. Si siguiéramos la tipología diferenciadora de alucinación y reportaje, tendríamos que haber calificado este poema como reportaje, en tanto que se percibe en él la tendencia a la narración objetiva; sin embargo, acabamos de ver que es la parte captable de modo irracional del poema la que nos da su

sentido final.

Esta unión, en el mismo poema, de partes claramente objetivas y de otras irracionales no es siempre tan evidente o tan delimitada como en el poema que hemos comentado. En otras ocasiones, lo que encontraremos son poemas en los que la irracionalidad se intercala constante o aisladamente. Así, el final de un poema como "Serenidad", iniciado con un lenguaje tan directo ("Serenidad, tú para el muerto/ que yo estoy vivo y pido lucha./ Otros habrá que te deseen:/ ésos no saben lo que buscan", p. 60), se vale de símbolos heterogéneos para sugerir una idea contraria a la mantenida durante el poema⁸⁷:

[...] Luz difusa.	
La madrugada se desgaja	45
agria y azul, como una fruta.	
Cantan los pinos a lo lejos.	
Un niño llora. Las desnudas	
mujeres y hombres silenciosos	
salen despacio de las últimas	50
sombras. Los pájaros me esperan.	
Se alzan las olas. (Me preguntan	
por qué.) Campanas...(Ayer niebla,	
hoy claro sol y luego lluvia...)	
¿Por qué? Las hojas se estremecen...	55
Voy inundándome de música (p.61).	

Poemas como "Generación", "Falsos semidioses", "Oración primera", "Serenidad", "Llegada al mar", "Noche final",

mantienen, de modo similar ese intercambio entre lenguaje directo y tendencia a la sugerencia, sin duda, porque, como tantas veces se ha señalado, Tierra sin nosotros no es sino la plasmación de una lucha íntima entre diversos contrarios, y, como es casi ocioso recordar, ello se plasma en el lenguaje que se utiliza. Así, en un poema de inicio narrativo, "Llegada al mar", podremos encontrar una imagen visionaria como:

[...] Quiebro con mis piernas tu serena cristalería. Es como ahondar en los principios, como embriagarse con la vida, <u>como sentir crecer muy hondo</u> <u>un árbol de hojas amarillas</u> <u>y enloquecer con el sabor</u> <u>de sus frutas más encendidas.</u>	5 10
---	---------------------------------

(pp. 67-68. El subrayado es
nuestro.)

O, en el mismo poema:

Eres un pájaro de niebla
que picotea mis mejillas (p. 68).

En uno y otro caso, como se ve, la comparación se establece sin que los atributos que se asignan al elemento real le pertenezcan ni aún por semejanza o cercanía. Necesitamos indagar en la emoción que nos producen para poder explicar cómo se ha llegado a la igualación; es decir,

necesitamos comprender (y es esto lo que nos interesa resaltar y no el significado concreto de cada caso) cómo la comunicación se ha desarrollado por vía no racional. Si nos detenemos en el primer caso, nos encontramos con una realidad expresada metafóricamente: el protagonista poemático entra en el mar, "Quiebro con mis piernas/ tu serena cristalería". El lector no rechaza la comparación entre ese entrar en el mar y el sentimiento de "crecer muy hondo/ un árbol de hojas amarillas" porque a ambos planos, el real y el irreal, los ha revestido emocionalmente de la sensación de nacimiento de una sensación de plenitud. Siguiendo el proceso que Carlos Bousoño establece para explicar las imágenes visionarias⁸⁸, tendríamos una serie real, en la que "Quiebro con mis piernas/ tu serena cristalería" [= entrar en el mar, sentir su movimiento armónico=sensación de ascensión íntima, de elevación, de plenitud que nace=] emoción en la conciencia de plenitud que nace. La serie irreal quedaría del siguiente modo: "sentir crecer muy hondo/ un árbol de hojas amarillas" [= movimiento= elevación= plenitud que nace=] emoción de plenitud que nace en la conciencia. Ni el plano real ni el irreal, en sentido propio, expresan esa idea de plenitud naciendo, pero, irracionalmente, han sido identificadas.

En el segundo caso, desaparece la comparación, pero seguimos estando ante una imagen visionaria, pues permanece

un grado de realidad. Pertenece, como ya se dijo, al mismo poema que la imagen visionaria comentada anteriormente, inmersa aquella en un clima de elevación y plenitud. La parte final del poema, sin embargo, comienza a mostrar las quiebras de esa plenitud hacia la que se ascendía, quiebra que comienza con: "Y ahora que yo pensaba en ti/ constantemente, que creía..."(p. 68). Posteriormente, entre paréntesis, el poeta desarrolla el contrapunto de la plenitud anterior, como se ve en el siguiente símbolo homogéneo: "Las montañas que te rodean/ tienen hogueras encendidas" (p. 68), o en la imagen visionaria que comentamos. En ese contexto captamos la imagen, pero no lo necesitaríamos, pues, en la misma imagen aparecen los elementos que le dan sentido; podríamos entenderla incluso como una imagen visionaria autónoma⁸⁹, y percibiríamos un significado igual al que se nos ofrece contextualizado. Lo que antes fue hermoso, se transforma ahora en sombra y dolor. Visionariamente, el mar se convierte en un pájaro, pero un "pájaro de niebla que picotea mis mejillas" [=colores oscuros, herida repetida=sentimiento desagradable= sensación de oscuridad que crea dolor= dolor=] sensación de dolor en la conciencia.

Encontramos también lo que Bousoño ha llamado "simbolismo rectificador"⁹⁰, procedimiento frecuente en la poesía de Blas de Otero⁹¹. En Tierra sin nosotros, ya tenemos

una muestra de ese procedimiento, que se hará más frecuente en libros posteriores. Los versos pertenecen al poema "Pasado":

Ahora que vuelve a ser la tarde
de plata y gris, ahora que tengo
ante mis ojos, en mi lengua,
el color, el sabor del tiempo,
ahora, por fin, ¡qué dolorosa-
mente, qué claro y fiel lo veo

5

(p. 57. El subrayado es nuestro.)

Bousoño señala un único caso anterior al período contemporáneo, el que podemos encontrar en "Vida retirada", de Fray Luis de León: "Y mientras miserable-/ mente se están los otros abrasando"⁹². Como en el caso de Fray Luis, la primer lectura de "dolorosa" es puramente lógica, pues se atribuye o a alguno de los términos ya mencionados ("tarde", por ejemplo), o bien a alguna realidad que ha de ser nombrada; pero no sucede así, sino que, utilizando las palabras que Bousoño dedica a los versos de Fray Luis, "el elemento encabalgado, el sufijo 'mente', aniquila entonces, como en los otros casos, la logicidad del elemento anterior (el supuesto adjetivo 'miserable') pero no puede destruir el efecto emotivo que ya hemos sentido, con lo que el adjetivo permanece, aunque sólo en calidad de término irracionalizado, esto es, de 'sustituyente de irracionalización'"⁹³. Nos encontramos, de este modo, con un símbolo heterogéneo, ya que

tenemos dos sentidos en la expresión, el uno consciente y el otro irracional.

No muy frecuentes, pero sí significativas, son las "correspondencias"⁹⁴ en la poesía de José Hierro. La más evidente creemos encontrarla en "Canción de cuna para dormir a un preso", poema que necesitamos reproducir íntegro para poder captar las correspondencias que lo recorren:

<u>La gaviota sobre el pinar.</u> (La mar resuena) Se acerca el sueño. Dormirás, soñarás, aunque no lo quieras. <u>La gaviota sobre el pinar</u> <u>goteado todo de estrellas.</u>	5
Duerme. Ya tienes en tus manos el azul de la noche inmensa. No hay más que sombra. Arriba, luna. <u>Peter Pan por las alamedas.</u> <u>Sobre ciervos de lomo verde</u> <u>la niña ciega.</u> Ya tú eres hombre, ya te duermes, mi amigo, ea...	10
Duerme, mi amigo. <u>Vuela un cuervo</u> <u>sobre la luna, y la dequella.</u> La mar está cerca de ti, muerde tus piernas. No es verdad que tú seas hombre; eres un niño que no sueña. No es verdad que tú hayas sufrido: son cuentos tristes que te cuentan. Duerme. La sombra tosa es tuya, mi amigo, ea...	15
Eres un niño que está serio. Perdió la risa y no la encuentra. Será que habrá caído al mar, la habrá comido una ballena.	20
	25

Duerme, mi amigo, que te acunen campanillas y panderetas, flautas de caña de son vago amanecidas en la niebla.	30
No es verdad que te pese el alma. El alma es aire y humo y seda. La noche es vasta. Tiene espacios para volar por donde quieras, para llegar al alba y ver las aguas frías que despiertan, las rocas grises, como el casco que tú llevabas a la guerra. La noche es amplia, duerme, amigo, mi amigo, ea...	35 40
La noche es bella, está desnuda, no tiene límites ni rejas. No es verdad que tú hayas sufrido, son cuentos tristes que te cuentan. Tú eres un niño que está triste, eres un niño que no sueña. <u>Y la gaviota está esperando</u> <u>para venir cuando te duermas.</u> Duerme, ya tienes en tus manos el azul de la noche inmensa. Duerme, mi amigo...	45 50

Ya se duerme

mi amigo, ea... (pp. 44-46. Los subrayados son
nuestros.)

Quizá podríamos haber añadido otros momentos dentro del poema que se corresponden irracionalmente con el resto del poema, pero los versos subrayados con tal fin son suficientes y significativos para mostrarlos. Que en ningún caso el poema podría ser considerado como un reportaje queda demostrado con los versos señalados como correspondencias, cuyo aparente significado incomprensible contradicen el objetivismo y

claridad que parece requerir el reportaje, a pesar de que algunos definan el poema como tal⁹⁵, empeñados en señalar esa dirección cuando el asunto roza lo relativo a las vivencias de guerra y cárcel de José Hierro. Aurora de Albornoz estudia los efectos rítmicos del poema y señala los elementos que contribuyen a crear un ritmo armonioso y monótono, "haciendo que el verso se balancee, como la cuna imaginaria"⁹⁶. A esa sensación de balanceo, también contribuye la correspondencia que señalamos, si no de modo rítmico, sí conceptualmente, en tanto que el poema está recorrido por dos realidades, una de las cuales, el marco (la noche, la luna, el mar, la gaviota, el cuervo) es algo más que escenario, y, aunque válida en sí misma, irracionalmente, está diciendo algo sobre la realidad segunda, la del yo que se dirige a un tú para acunarlo. La correspondencia está desarrollada, en sus diversas partes como visiones y como símbolos heterogéneos⁹⁷. No podemos hablar de varias correspondencias, sino de una sola, distribuida a lo largo del poema, y que unida diría así:

La gaviota sobre el pinar.
La gaviota sobre el pinar
goteado todo de estrellas.
Peter Pan por las alamedas.
Sobre ciervos de lomo verde la niña ciega.
Vuela un cuervo sobre la luna, y la degüella.
Y la gaviota está esperando para venir cuando te
duermas.

Presencias agradables y amenazantes se intuyen tras estas expresiones, balanceándose también, como el ritmo del poema, dialécticamente oponiéndose, construyendo un poema abierto, en el que el final no nos deja sino la vaguedad del sueño⁹⁸. El análisis de esta correspondencia servirá para mostrarlo.

La primera parte de la correspondencia, la relativa a la gaviota, aunque todavía no puede ser tomada como correspondencia, sí que, desde el principio, cabe entenderla como un símbolo heterogéneo, que está sugiriendo armonía (el vuelo de la gaviota sobre el pinar) y placidez ascensional (el cielo estrellado), aunque ya hay un primer elemento distorsionador, provocado por el choque del vuelo de la gaviota en la noche, que puede, sin embargo, ser interpretado precisamente como un rayo de luz en la noche. "Peter Pan por las alamedas" nos introduce ya plenamente, por su absurdo, en una captación emocional del poema: hasta ese momento todo se ajustaba a la lógica; ahora, con la sombra, con la luna, en las alamedas, aparece Peter Pan, el niño que no quería crecer. Se une este verso a los anteriores de la correspondencia para enfatizar la sensación de ternura, sensación que continúa en los dos versos siguientes, aunque, al tiempo, la ensombrecen. Tras la expresión "Sobre ciervos de lomo verde la niña ciega", que podemos entender como una

visión (pero también como la primera parte de un símbolo heterogéneo, construida por una metáfora en la que la identificación ciervos=montañas provoca un desplazamiento del adjetivo "verde", que desciende del plano real al simbólico -ciervo-), el sintagma "la niña ciega"⁹⁹ mantiene la ternura del anterior verso, que ya entonces se tornaba melancólica, pues Peter Pan es un símbolo de algo imposible. El adjetivo "ciega" mantiene esa sensación, pero añade la de caída de la luz, la idea de una voluntad de ver, incumplida, rota. La siguiente parte de la correspondencia rompe ya definitivamente el clima inicial: antes era la gaviota, ahora, un cuervo; antes aparecía la luna, ahora la degüella un cuervo. Podemos entender esos versos como una visión, pero otra vez también como un símbolo heterogéneo en el que metafóricamente se nos comunica la idea de la silueta de la luna rota por el vuelo del cuervo.

No creemos necesario en estos casos ir paso a paso explicando los mecanismos que en los procesos X e Y se van dando y mediante los cuales se pasa de un originador vital que desconocemos, aunque intuimos, al originado, ni de los simbolizadores concretos a los simbolizados. Sí lo es, sin embargo, en la parte final de la correspondencia, porque en ella vuelve a aparecer la gaviota, a la que hemos atribuido un significado positivo, pero sobre la que ahora intuimos que

se ciernen las sombras de la "niña ciega" y del "cuervo". La personificación convierte esos versos en una visión que crean la emoción de una presencia amenazadora. Ya no es la gaviota símbolo de luz y vida, ni siquiera es ahora ese símbolo en medio de la noche ("La gaviota sobre el pinar/ goteado todo de estrellas"), sino una gaviota que ya no es en la mente del preso, sino en su sueño. De este modo, la correspondencia viene a decirnos de la realidad enunciada en el poema, que la gaviota y la luna se hicieron cuervo y luna degollada, y que volver a sentir lo que la gaviota representaba no será posible sino en el sueño. Curiosamente, la correspondencia nos informa de la realidad vital, mientras que la parte narrativa del poema es un cuento alegre y falso para adormecer al preso y hacerlo soñar.

Interpretado el poema desde la perspectiva de Tierra sin nosotros, ciertamente el valor del sueño en el mismo podría significar muerte¹⁰⁰, en tanto que ambos términos se identifican en más de un poema del libro ("Llegada de la muerte", "Serenidad", por ejemplo). Esta consideración nos puede servir para abrir un brevísimo paréntesis sobre si el pleno significado del poema puede conseguirse desde el poema mismo, o si, por el contrario, reclama la ayuda de sus compañeros en el libro a que pertenece. En varias ocasiones, ha señalado Hierro su preocupación por la unidad del poema,

pero, sobre todo, de la obra, hasta el punto de afirmar que los poetas contemporáneos, y él en concreto, son autores de obras completas¹⁰¹, porque, en su opinión, sería en el conjunto de la obra donde cada poema adquiriría su pleno sentido. Que ello sea así, no quita para que cada poema exista en sí mismo, y para que sólo en él y a partir de él podamos extraer sus sugerencia. El poema que hemos comentado diría lo mismo que dice en Tierra sin nosotros o en un poemario de otro autor. En el caso de "Canción de cuna...", digamos que, en efecto, sobre el poema sobrevuela la idea no explícitamente enunciada de que, de alguna manera, el sueño del preso es una forma de muerte, porque sólo en él se hace otra vez la vida, una vida que se entiende ya como una no vida. Los otros poemas señalados confirman la importancia de esta idea en Hierro, pero no añaden nada al valor intrínseco del poema, que sólo desde él mismo se explica, lo que, aunque parezca paradójico, no entra en contradicción con la posibilidad de una lectura intertextual.

Volviendo a las correspondencias, y aunque pueda parecer ocioso señalarlo, es necesario distinguirlas de un fenómeno muy frecuente en toda la poesía de Hierro, el del paréntesis¹⁰², mediante el que el poeta intercala en el poema versos que expresan ideas diferentes a las del resto de la composición, o que son precisamente su contrario o su

negación. En ocasiones, cumple la misma función de una acotación teatral. Esos versos intercalados, a veces, unen su contenido posteriormente al poema, entrando en dialéctica; en otras ocasiones, se limitan a su papel de contrapunto. Con frecuencia, el autor resalta su presencia y su significación con el paréntesis gráfico¹⁰³, aunque no siempre, lo que no impide que, en estos últimos casos, podamos considerarlos como auténticos paréntesis, aunque, lo repetimos, también con frecuencia, se enlazan al resto del poema¹⁰⁴. De algún modo, las correspondencias son también paréntesis, por lo que, más que distinguirlas de estos, convendría añadir una nueva modalidad a las funciones de los mismos: la de servir de correspondencia irracional.

2.2.6. Racionalidad e irracionalidad en la 'alucinación'.

Como ya se comentó en su momento, la mayoría de los estudiosos de la obra de José Hierro han visto alucinaciones en la obra de Hierro desde sus primeros libros. Así, Julia Uceda¹⁰⁵ y Emilio Miró¹⁰⁶ señalan ya en 1964 muestras de esos procesos alucinatorios en libros como Tierra sin nosotros o Alegría. Lo mismo señala Aurora de Albornoz, e incluso ofrece ejemplos en el libro que ahora nos interesa, Tierra sin nosotros, como los poemas "Ciudad a lo lejos" y

"Pasado"¹⁰⁷. Luce López-Baralt¹⁰⁸, que prescinde de términos como "alucinación" y reportaje", señala la presencia de elementos considerados por la crítica como característicos de la primera, desde Tierra sin nosotros. Conviene aclarar que, además de considerar insatisfactorios los conceptos de reportaje y alucinación, nuestro propósito en este trabajo es el de mostrar los mecanismos del irracionalismo poético de la poesía de José Hierro, lo que nos obliga a intentar deshacer el equívoco de confundir el irracionalismo psicológico con el poético. No es, ciertamente, Aurora de Albornoz quien más ha contribuido a ello, sino una mala interpretación de sus palabras, y, quizá también, algún error. Cuando la citada poetisa y crítica afirma: "'lo alucinado', entendiendo como tal 'lo irracional', va creciendo; va apoderándose de este mundo poético: Libro de las alucinaciones y los poemas de Agenda son el triunfo de la alucinación"¹⁰⁹. No hay nada que objetar a tal afirmar, pero sí a que cuando estudia algunos de los mecanismos alucinadores, mezcle procedimientos que más tienen que ver con el irracionalismo psicológico (los desdoblamientos¹¹⁰) que con el poético (la proyección del yo en los otros, las superposiciones espacio-temporales¹¹¹). En uno de los poemas en los que Albornoz observa fenómenos alucinatorios, "Pasado"¹¹², podemos comprobar, esa confusión, que, a la postre, no es tal, porque en él vamos a encontrar

los dos tipos de irracionalismo al que nos referimos:

Ahora que vuelve a ser la tarde
de plata y gris, ahora que tengo
ante mis ojos, en mi lengua,
el color, el sabor del tiempo,
ahora, por fin, ¡qué dolorosa-
mente, qué claro y fiel lo veo!
Parece que ando por la tierra
asistiendo a mi propio entierro,
que estoy colgado en el presente
igual que un ojo gigantesco,
contemplando toda mi vida,
que hace el nido en mi propio cuerpo.
Yo, desde fuera de la carne,
impasiblemente lo veo.

Marcha mi cuerpo por la orilla.
Se detiene (no: me detengo).
Juega o se tiende entre unas rocas
y se duerme, mientras lo velo,
sin que yo pueda despertarlo
de sus mentiras y su sueño. (p. 57)

Albornoz señala en este poema como mecanismo alucinatorio "la sensación de alejamiento de sí mismo"¹¹³, es decir, el desdoblamiento, a lo que nosotros podríamos añadir, la superposición irracional del tiempo pasado y futuro. Ambos elementos reflejan una fuerte dosis de irracionalidad, pero no poética, sino psicológica, ya que el irracionalismo poético no es sino el desprecio de la razón como principal vía de comunicación, incluso de lo racional, en favor de la emoción. En el poema, sin embargo, una forma verbal, "parece", racionaliza, desde el primer momento, el

desdoblamiento y la superposición, ofreciéndola, desde el inicio, como racionalmente irreal. ¿Evita lo que decimos el irracionalismo poético? En principio, no, porque podría tratarse de una imagen visionaria en la que se establece una comparación irracional entre un plano real y otro imaginario, pero eso no sucede en el poema, en el que lo que tenemos es una imagen tradicional en la que se nos viene a decir: "Estoy tan alejado de mí mismo que parece que ando por la vida asistiendo a mi propio entierro", comparación en la que percibimos semejanza moral entre lo real y lo figurado y no un proceso preconsciente de tipo simbolizador. El resto del poema es un desarrollo alegórico de esa primera imagen. Ello no evita niveles de comunicación no racional, como sucede cuando uno de los elementos del desarrollo alegórico, a su vez, es irracionalmente desarrollado como una imagen visionaria ("estoy colgado en el presente/ igual que un ojo gigantesco"¹¹⁴), o como cuando, anteriormente, se ha recurrido al simbolismo rectificador ("ahora, por fin, ¡qué dolorosa-/ mente, qué claro y fiel lo veo").

Es necesario distinguir entre la comunicación de lo irracional, y la comunicación irracional de lo irreal y de lo real. José Olivio Jiménez nos hizo ver tempranamente que la alucinación (término que habría que comenzar a considerar válido solamente cuando se refiere a poemas en que la

confusión de lo real y lo irreal aparecen, o en el que el poeta da entrada a contenidos no aceptados por la lógica y la razón), estaba relacionada con la necesidad psicológica de llenar el vacío que deja la nostalgia¹¹⁵. Sería el resultado de la imposibilidad de conseguir la plenitud anhelada. Dionisio Cañas, que además de literariamente, estudia la alucinación en su vertiente psicológica, nos advierte que la poesía de Hierro, desde Tierra sin nosotros, "se orienta hacia el misterio"¹¹⁶, y que ya en Alegría "ve el sueño como un método de conocimiento"¹¹⁷, que, en su opinión irá conformándose hacia la expresión cada vez más acusada del debate entre realidad interior/realidad exterior, sobre todo desde Quinta del 42¹¹⁸. Finalmente, y refiriéndose sobre todo al Libro de las alucinaciones, aunque son ideas que consideramos válidas para toda su obra, Dionisio Cañas establece el proceso de la alucinación:

1) intuición poética que se puede confundir con una alucinación real; 2) reproducción en la imaginación de esa intuición a través de un personaje simbólico en estado de alucinación; 3) conceptualización poemática por medio del texto alucinatorio o poema¹¹⁹

Desde esta perspectiva, ya no resulta confuso afirmar, como hace Cañas (aunque no compartamos su opinión, no porque sea falsa, sino, sencillamente, porque, en ocasiones no es

así), que la poesía alucinada de José Hierro sea una "poesía de orden visionario, nunca totalmente irracional, para expresar un mundo extraño, fabuloso, ilógico, en última instancia también absurdo"¹²⁰

El poema "Pasado" nos mostraba un poema en el que se recurría a la alucinación psicológica vivida desde la racionalidad. Sin embargo, en los primeros libros de Hierro, es frecuente encontrar esa alucinación expresada con procedimientos irracionalistas sin marco racionalizador alguno, cosa esta última que variará a partir de Quinta del 42, como más adelante podremos comprobar. Un poema de Tierra sin nosotros, "Ellos"¹²¹, puede servir para mostrar cuanto decimos:

Ellos son, ellos vienen	
cada noche a mi lado.	
Por mucho que intentara	
ocultarme, enterrarlos,	
por mucho que quisiera	5
creer que está el pasado	
para siempre dormido,	
ellos, desde sus altos	
tronos, ellos, siluetas	
contra un cielo apagado,	10
ellos, amigos, hijos	
del mismo tiempo, hermanos	
en el mismo dolor,	
silenciosos, doblados	
por su pesada carga	15
vendrían a mi lado.	
Ellos, muy temblorosos,	
muy lentos y muy pálidos.	

Pedro, grave, tranquilo, enorme, sosegado como el mar en otoño. Murió un día de marzo Allá lejos...	20
Fernando: parecía una tapia bajo el sol del ocaso. Enterrado en la niebla quedó un día.	25
Milagros: yo no la conocí. Tenía veinte años. Dicen que eran sus ojos transparentes y vagos; que era alegre y muy linda...	30
Rodrigo, coronado de espumas, semidiós marino. Murió ahogado frente a la playa un día de tormenta.	35
¡Qué claros los veo! Ellos son, vienen cada noche a mi lado, vestidos de jirones oscuros del pasado. Ellos quiebran el vidrio de mis sueños, extraños y ausentes, como si nunca hubieran soñado conmigo, bajo el mismo cielo triste.	40
Descalzos andan. Yo no los siento descender de sus marcos. Yo no sé que palabras traen, que no he descifrado. Nombres, fechas, lugares... ¡Señor, me está vedado su secreto! No puedo darles mi sangre. Hablo con ellos y no entienden	50
	55

mis palabras. Los llamo
a voces y no me oyen.

Ellos, lentos y vagos,
ellos son, ellos vienen 60
cada noche a mi lado.
Ellos amigos, hijos
del mismo tiempo, hermanos
en el mismo dolor,
silenciosos, doblados, 65
llenos de pesadumbre,
misteriosos y vagos. (pp. 76-78)

Psicológicamente, el poema describe una alucinación¹²² en la que el protagonista poemático ha traspasado la frontera de la cordura para ofrecernos una realidad que la razón niega, la de que los muertos "vienen/ cada noche a mi lado". La diferencia con el poema "Pasado", al que nos hemos referido anteriormente, es clara: frente al marco distanciador que encontramos en este poema (el "parece" que introduce la alucinación), en "Ellos", ninguno de sus elementos funciona de marco racional: lo psicológicamente irracional se ofrece directamente como real. Este pequeño matiz diferenciador ha de jugar, sin embargo, un relevante papel en cuanto a la captación de esa irrealidad. Que no aparezca ningún elemento distanciador, permite que el poema pueda ser entendido como una visión (ya no sólo como una imagen visionaria, cosa que, como vimos, tampoco se daba en "Pasado"), porque lo que se atribuye a "ellos" (llamados por

sus nombres propios, "Pedro", "Fernando", "Milagros", "Rodrigo"), es una cualidad racionalmente imposible para el ser humano, la de volver al mundo tras la muerte. Y es en este punto en el que se diferencian de raíz poemas como "Pasado" y "Ellos", en que el primero de ellos no posee las propiedades de las ecuaciones preconscientes, mientras que el segundo, sí. Carlos Bousoño nos recuerda en El irracionalismo poético las dos leyes inexorables que ha de poseer un enunciado verbal para convertírsenos en poético: la "ley de desviación de la norma" y la "ley del asentimiento"¹²³. Pero los productos literarios que funcionan a través de procesos simbolizadores han de unir, la seriedad y el totalitarismo. Frente a figuras como la metáfora o la hipérbole (o su desarrollo, la alegoría), que no tienen por qué ser tomadas en serio, es decir, seriamente creídas para que la imagen o imágenes cumplan su función en el poema, los procesos simbolizantes, exigen que la igualación entre simbolizadores y simbolizados "no pueda ser descreída como tal"¹²⁴. La seriedad nos lleva al totalitarismo. Cuando en un proceso simbolizador se produce una igualación irracional del tipo $A = B$, lo que se nos comunica es que "A es A por completo y que B es por completo B; pero que, al mismo tiempo, A es B y B es A"¹²⁵.

De este modo, no encontraremos proceso simbolizador,

esto es, irracionalismo poético, en un poema como "Pasado", salvo en los momentos aislados que se señalaron, porque, en ningún momento, pensamos seriamente en lo que se nos dice. Sin embargo, en el caso de "Ellos", A (lo directamente contado) es A, y B (su valor simbólico, el doloroso venir del fantasma del pasado) es B; e igualamos uno y otro, pues uno y otro se igualan recíprocamente.

Lo que no vamos a encontrar nunca en Hierro es un poema en el que la alucinación o el sueño deban ser creídos sólo en cuanto tales. Podremos comprender lo dicho recurriendo a un poema de Bécquer, la rima XV:

Cendal flotante de leve bruma, rizada cinta de blanca espuma, rumor sonoro de arpa de oro, beso del aura, onda de luz, eso eres tú.	5
¡Tú, sombra aérea, que cuantas veces voy a tocarte te desvaneces! ¡Como la llama, como el sonido, como la niebla, como el gemido del lago azul!	10
En mar sin playas onda sonante, en el vacío cometa errante, largo lamento del ronco viento, ansia perpetua de algo mejor, eso soy yo.	15
¡Yo, que a tus ojos en mi agonía los ojos vuelvo de noche y día; yo, que incansable corro y demente	20

tras una sombra, tras la hija ardiente
de una visión!¹²⁶.

La inclusión de este poema sirve para solvantar alguna duda que las consideraciones anteriores nos había planteado: ¿no existe previamente a la época contemporánea poesía visionaria expresada con procedimientos simbolizadores? Bécquer, además del poema señalado, ofrece alguna otra muestra de alucinación, sueño o pesadilla entre sus rimas, pero no eran útiles para nuestros propósitos: la rima LXXI muestra desde el principio el marco real de la alucinación; en la LXXIV, aunque es evidente que se trata de un sueño, el análisis del poema revela racionalidad psicológica. En la rima XV, por el contrario, la alucinación, aunque leve, es clara: el protagonista poemático corre demente tras una sombra, tras una visión. Ningún elemento en el poema enmarca el sueño, la alucinación. La diferencia de la poesía de Bécquer con la que inaugurarán en España los modernistas y aledaños, radica en que, en este caso, A es B, pero B no es A, toda vez que B posee la posibilidad de ser interpretado de modo diverso: la poesía, la mujer, el amor, etc., cosa que, paradójicamente no sucede en la poesía irracionalista, donde lo simbolizado posee un único valor simbólico.

Creemos que lo dicho basta para concluir que la

alucinación psicológica en la poesía de José Hierro puede basarse en procesos racionales de expresión y en procesos simbolizadores, es decir, poéticamente irracionales, así como que dicha alucinación o aparece enmarcada en un contexto racionalmente distanciador o, en caso contrario, no tiene sólo valor en cuanto a su propio significado, sino que, además, cobra valor simbólico.

2.2.7. 'Tierra sin nosotros' como 'análisis irracional de realidades'.

Al analizar su poesía a partir de Oda en la ceniza y Las monedas contra la losa, Bousoño señala dos procedimientos cuya denominación habrá de sernos útil en el presente trabajo: lo que llama "análisis lógico de las irrealidades"¹²⁷ y "análisis irracional o simbólico de las realidades"¹²⁸. Aunque ya esbozada la idea, es momento de afirmar que lo hasta ahora visto en Tierra sin nosotros nos permite concluir que este libro es, en buena medida, no en su totalidad, claro está, un análisis o la expresión en gran parte irracional de una realidad o realidades concretas, alguna vez nombradas directamente, pero, generalmente, escondidas tras la abstracción que permite la expresión

simbolizadora mediante procedimientos que no son esporádicos sino constantes en la primera obra de José Hierro, así como en la mayor parte de Alegría y Con las piedras..... Hemos tomado el término proporcionado por Bousoño en un sentido muy amplio, pero incluso en su sentido más estricto podríamos aplicarlo a estos tres libros. Por ejemplo, en el procedimiento acumulativo de expresiones de carácter simbólico¹²⁹, que cualquier lector atento de Hierro percibe. Véanse estos versos de "Así era":

Eras de vientos y de otoños,
eras de agrio sabor a frutas,
eras de playas y de nieblas,
de mar reposando en la bruma,
de campos y albas y ciudades,
con un gran corazón de música (p. 33).

La tierra personificada es descrita mediante una acumulación de sinestesias que pretenden emocionar al lector con su sugerente carga sensorial comunicadora de una sola idea: la hermosura del tiempo ido. La razón de la técnica acumulativa, tan frecuente en toda la obra de Hierro, es, al menos, doble: la primera se relaciona con lo aquí ya dicho: expresión irracionalista y, por lo tanto, abstracta de una realidad; la segunda es particular de José Hierro y deriva de la importancia del ritmo en su poesía¹³⁰ (véase 2.1), tanta que, en una ocasión llega a decir: "Mi ideal sería que se

borrarse la narración para quedar únicamente el temblor emotivo"¹³¹, o:

Pero niego que el ritmo sea una consecuencia de la ordenación de unas palabras determinadas. Son, por el contrario, las palabras una consecuencia del ritmo. El poeta, al crear, lo que hace es recordar un poema perdido. Un poema del cual no le queda más que la tonalidad y el ritmo. Su acierto estriba en poner, en sobreponer al ritmo preexistente aquellas palabras que por su sonido y por su sentido expresen, sin género de dudas para el lector, lo que él entiende perfectamente sin necesidad de palabras [...] Porque si las vías de acceso del poema no son racionales, bien es verdad que sin lo racional -entendido esto más o menos restrictivamente- no existe el poema¹³².

Frecuentemente, las cláusulas se alargan en enumeraciones como la de los versos citados, sin otra necesidad que las de dejar bien definida la impresión en el lector y, evidentemente, que la de un ritmo que exige un tono, una cadencia que por sí misma y de modo irracional, desde el origen de la lírica, comunica una sensación que las palabras confirman¹³³.

NOTAS

1. Puede verse, fundamentalmente, en los siguientes estudios: "Algo sobre poesía, poética y poetas", art.cit., pp. 90-107; "Poesía y poética", en Arbor, 85, enero-abril 1953, pp. 26-36; y "Palabras ante un poema", en VV.AA., Elementos formales en la lírica actual, Universidad Internacional Menéndez Pelayo, Santander, 1967, pp. 83-94.
2. V. Realidad vital y realidad poética, op.cit., pp.267-291.
3. A Study of the Poetry of José Hierro..., op.cit., pp. 188-209.
4. "Prólogo", en José Hierro, Poesías completas, op.cit., pp. 16-17.
5. Rosa María Pereda, "Conversación con José Hierro...", art.cit., p. 3
6. "Algo sobre poesía, poética y poetas", art.cit., p. 101.
7. Ibíd., p. 100.
8. Ibíd., p. 102.
9. "Poesía y poética", art.cit., p.28.
10. Ibíd., p. 29.
11. Ibíd., p. 31.
12. "Palabras ante un poema", art.cit., pp. 87-88.
13. "Algo sobre poesía, poética y poetas", art.cit., p. 102.
14. Ibíd., pp. 102-103.
15. "José Hierro: Libro de las alucinaciones", en Cuadernos Hispanoamericanos, 180, diciembre 1964, p. 571.

16. En cierta ocasión señala: "Hay algunos casos en los que contar un hecho escueto es suficiente para producir la emoción, es el caso del reportaje; otras veces, no se trata de contar el hecho en sí, que carecería quizá de toda importancia, sino de plasmar la emoción que tal hecho le ha producido al poeta". (Juan José Lanz, "José Hierro: 'Escribir poesía es siempre una frustración", art.cit., p. 16.
17. Rosa María Pereda, "Conversación con José Hierro...", art.cit., p. 4.
18. Emilio E. de Torre, "Una entrevista con José Hierro", art.cit., p. 425. Reproducimos exactamente redacción y puntuación.
19. Rosa María Pereda, "Conversación con José Hierro...", art.cit., p. 4.
20. Teoría de la expresión poética, op.cit., p. 395.
21. Ibíd., p. 394.
22. Proel, Santander, 1947.
23. V. Bonnie M. Brown (The poetry of José Hierro, op.cit., pp. 37-38), Susana Cavallo (La poética de José Hierro, op.cit., p. 23), y José Hierro, "Lectura comentada de poesía", art.cit., p. 418.
24. Pablo Beltrán de Heredia, "Rimas y letras de José Hierro", art.cit., p.18.
25. Aurora de Albornoz, "Introducción", art.cit., pp. 8-9.
26. Susana Cavallo, La poética de José Hierro, op.cit., p.25.
27. V. José Luis Cano "La poesía de José Hierro", art.cit., p. 6), y José Olivio Jiménez ("La poesía de José Hierro", art.cit., p. 191).
28. "Lectura comentada de poesía", art.cit., p. 418.
29. La poesía española de 1935 a 1975, op.cit., pp. 637 y 639.
30. "La poesía de José Hierro", art.cit., p. 183.
31. Carlos Bousoño, Teoría de la expresión poética, op.cit., I, p. 308.

32. Ibíd., pp. 308-309.

33. Nosotros, que, a su vez, cabe entender, como ya se dijo, como un modo pudoroso de esconder el yo.

34. Aunque las teorías de Bousoño sobre el irracionalismo poético son sobradamente conocidas por todos, creemos conveniente, además de remitir a los lugares en los que el autor las expone, señalar también aquí, de modo somero, lo que el citado teórico entiende por cada uno de los términos por él acuñados. Habla Bousoño de un primer tipo de irracionalidad, "el simbolismo de realidad o lógico", al que denomina "símbolo de disemia heterogénea" o, simplemente, "símbolo heterogéneo", en el que "aunque lo esencial sea la asociación irracional (esto es, no consciente) con su consecuencia emotiva, existe también un significado lógico, que no tiene nada que ver con el primero, con el irracional asociado, y hasta que le es, a veces, en cierto modo, opuesto [...], por lo que la emoción (relacionada con la significación irracional) se nos aparece como 'inadecuada' con respecto a lo que lógicamente ha expresado el poeta" (El irracionalismo poético, op.cit., p. 24). En otros trabajos de Bousoño, igual concepto aparece con la denominación de "símbolo disémico" (Teoría de la expresión poética, op.cit., p.263). Véanse, para mayor información y claridad, las pp. 24-28 y 109-151 de la primera obra mencionada, y 273-335 de la segunda, en las que Bousoño estudia el símbolo disémico en la poesía de Antonio Machado.

35. Véase la diferencia que establece Bousoño entre connotación y símbolo en Carlos Bousoño (El irracionalismo poético, op.cit., pp. 175-204).

36. Pertenece a lo que Bousoño llama el segundo tipo de irracionalidad: "el simbolismo de irrealidad o ilógico" (El irracionalismo poético, op.cit., p. 28). La definición que ofrece Bousoño del mismo consta de dos cláusulas: "a) en cuanto a la forma, nos hallamos frente a una literalidad que afirma, repito, algo no imposible, pero sí poco probable; y b) en cuanto al contenido de hecho que esa literalidad (al ser repudiada en cuanto tal por el lector) envuelve, nos hallamos frente a una significación irracional, o sea, una significación que contemplada en la conciencia, comparece como sólo emotiva" (ibíd., p. 110). En otros momentos, Bousoño ha llamado a este símbolo, "símbolo monosémico" (Teoría de la expresión poética, op.cit., pp. 263-265.). Una información más detallada puede hallarse en las pp. 28-35 y 109-151 de la primera obra mencionada, y en las páginas 263-273 y 335-352 de la segunda.

37. El irracionalismo poético, op.cit., p. 128.

38. Ibíd., p. 112. Antes de continuar con el significado que da Bousoño a algunos de los términos empleados, es conveniente precisar conceptos que, en el presente trabajo, serán usados en determinadas ocasiones. Aunque los ha definido en otros lugares, es en Superrealismo poético y simbolización (op.cit.), donde pensamos que quedan mejor descritos. Llama "simbolizador" a la expresión que simboliza (p. 76); "emoción simbólica" "a la emoción que experimentamos frente a un simbolizador" (p. 76). "El 'simbolizado' lo hallaríamos escudriñando analíticamente y de manera extraestética el significado de la emoción misma que hemos experimentado (la 'emoción simbólica')" (p. 76). "El 'expresado simbólico' consiste en cosa bien distinta: en aquello que el simbolizador, a su manera irracional, predica muy indirectamente de la realidad de que se trate; o sea, justamente a través de la emoción simbólica. En nuestro caso [el pajarillo es como un arco iris], el 'expresado simbólico' sería la pequeñez[...]" (p. 77). Todo ello nos lleva a que en el caso del ejemplo citado, la serie real quedara como sigue: "pajarillo [=pequeñez, gracia, indefensión ("expresado simbólico") = niño pequeño, gracioso, indefenso = niño inocente = inocencia =] emoción simbólica de inocencia en la conciencia ("simbolizado": el concepto 'inocencia' implicado en esa emoción simbólica)" (p. 77).

39. La dialéctica vida-muerte es central en la obra de José Hierro. En ella hay versos, como afirma Julia Uceda, "que parecen los de un resucitado, que comprueba palpándose, su vuelta a la vida" ("Juan Ramón Jiménez en relación a los poetas Otero, Hierro e Hidalgo", art.cit., p. 62), y que nos hacen ver el carácter vitalista de su poesía, en tanto que "The discovery of death has been a discovery of life" (Douglass M. Rogers, A Study of the Poetry of José Hierro..., op.cit., p. 168). Arturo del Villar señala "el sentido vitalista, no paralizador" ("El vitalismo alucinado de José Hierro", art.cit., p. 77) de la muerte en la obra de Hierro, y nos ofrece un cómputo de las referencias explícitas a ella, que alcanza a un 53% de los poemas de la edición de Cuanto sé de mí (1974) (ibíd., p. 74). Como es lógico, sin embargo, esta dialéctica evoluciona en los diferentes libros: "De Alegría al Libro de las alucinaciones, va una distancia que puede evaluarse como la existente entre la esperanza y el desaliento" (Pedro J. de la Peña, Individuo y colectividad..., op.cit., p. 155), siendo la última parte de Libro de las alucinaciones, "la más cuajada de muerte" (Ibíd., p. 156). Además de en las obras y artículos citados, puede consultarse respecto al tema: Douglass M. Rogers ("El tiempo en la poesía de José Hierro", en Archivum, XI, enero-diciembre 1961, p. 207); José Olivio Jiménez ("La poesía de José Hierro", art.cit., p.

252); Emilio E. de Torre, José Hierro..., op.cit., pp. 184-192, y "El espacio en la poesía de José Hierro", en Cuadernos Hispanoamericanos, 445, julio 1987, pp. 118-121); Dionisio Cañas ("Introducción", art.cit., pp. 13, 14, 15, 21, 25-27, 31, 59); Manuel Mantero ("José Hierro", art.cit., p. 157 y 160); Gonzalo Corona (Realidad vital y realidad poética..., op.cit., p. 392); Angel Rupérez ("El peso del pasado...", art.cit., p. 4).

40. Carlos Bousoño, El irracionalismo poético, op.cit., pp. 205-210.

41. V. Juan Eduardo Cirlot (Diccionario de símbolos, Labor, Barcelona, 1991, pp. 209-210), y Gaston Bachelard (Psicoanálisis del fuego, Alianza editorial, Madrid, 1966).

42. El tratamiento de la naturaleza ha merecido dos estudios de Diego Marín, "La naturaleza en la poesía española actual", en Cuadernos hispanoamericanos, 314-315, agosto-septiembre 1976, pp. 249-270, y Poesía paisajística española (1940-1970): Estudio y antología, Tamesis Book, London, 1977, pp. 199-202.

43. "La naturaleza en la poesía española actual", art.cit., p. 262.

44. Épocas literarias y evolución, op.cit., pp. 247-248.

45. Ibíd., p. 250.

46. El propio Bousoño señala como ejemplo de paisaje autónomo unos versos de Machado (Épocas literarias y evolución, op.cit., p. 248), que, en otra obra suya son analizados como muestra de "símbolos heterogéneos continuados" (El irracionalismo poético, op.cit., pp. 131-134). Ese paisaje autónomo del que habla Bousoño lo es en tanto que el "simbolismo heterogéneo", tan frecuente en la época contemporánea permite un doble entendimiento del poema: el racional (el paisaje en cuanto tal) y el irracional (su valor emocional y simbólico). El propio Bousoño así lo afirma, aunque la frase que ha originado esta nota pudiera interpretarse como de significación contraria: "la naturaleza se comporta muchas veces, ante nuestros ojos, como un símbolo heterogéneo" (El irracionalismo poético, op.cit., p. 434.).

47. Op.cit., pp. 157-168.

48. Ibíd., p. 168.

49. Individuo y colectividad..., op.cit., p. 159.

50. "Prólogo", en su Poesías completas, op.cit., p. 11.

51. Para Bousoño, la "visión" consiste "en la atribución de funciones, cualidades, o, en general, atributos imposibles, E, a una realidad A, cuando tal atribución, a través de la emoción C que suscita en nosotros expresa irracionalmente, o sea, por asociación no consciente, cierta cualidad C que el autor siente (obsérvese el verbo que vuelvo a utilizar) como real en A (o acaso en un elemento que se le relaciona, incluso por contigüidad física)" (El irracionalismo poético, op.cit., p. 91); más adelante nos dirá que "las sinestesias suelen ser buenos ejemplos de esa clase de figuras" (ibíd., p. 99).

52. V. Teoría de la expresión poética, op.cit., pp. 273-335.

53. "La poesía de Claudio Rodríguez", en su Poesía poscontemporánea, op.cit., pp. 119-124.

54. Ibíd., p. 123.

55. Sally Kubow, al estudiar "la voz del silencio" en la poesía de Hierro, señala en el poema la personificación del viento, del que, afirma, "se percibe la gravedad casi muda de su voz" ("La voz del silencio en la poesía de José Hierro", en Revista de Estudios Hispánicos, VII, 1, enero 1973, p. 80). Aunque apenas si trataremos el tema, sería interesante comprobar cómo el ritmo de los poemas contribuye de modo notable a la captación emocional de los contenidos irracionales de los mismos.

56. Antonio Machado, Poesías completas, edición crítica de Oreste Macrí, Espasa-Calpe y Fundación Antonio Machado, Madrid, 1989, p. 488.

57. Bousoño dedica a aclarar estos aspectos casi la mitad de su obra Superrealismo poético y simbolización. Véanse los capítulos "Inconexión, conexión y autonomía", pp. 69-194, y "La contextualidad simbólica", pp. 197-261.

58. Ibíd., p. 147

59. Ibíd., p. 145.

60. V. ibíd., pp.162-166.

61. V. ibíd., pp. 163-179.

62. V. ibíd., pp. 180-183.

63. V. ibíd., pp. 183-188.
64. V. ibíd., pp. 241-242.
65. V. ibíd., p. 209.
66. V. ibíd., pp. 212-216.
67. "José Hierro: Libro de las alucinaciones", art.cit., p. 570.
68. V. Emilio E. de Torre, José Hierro..., op.cit., pp. 153-156.
69. La poesía española de 1935 a 1975, op.cit., vol. II, p. 647. Esta misma idea la vemos en Pedro J. de la Peña "Ego y Populus en José Hierro", art.cit., pp. 59 y 62, y en Gonzalo Corona Marzol quien señala que "En el fondo de este desdoblamiento está de forma muy clara el 'hombre dividido'" (Realidad vital y realidad poética..., op.cit., p. 298).
70. "Aproximación a la poética de José Hierro...", art.cit., p. 68.
71. V. "Aproximación a la obra poética de José Hierro...", art.cit. pp. 283-285. Véase también su obra José Hierro, op.cit., pp. 114-116.
72. "Introducción", art.cit., p. 47.
73. La identificación de tiempo, vida y lugar ha sido señalada por José Olivio Jiménez ("La poesía de José Hierro", art.cit., pp. 270-71 y 325); Aurora de Albornoz ("Aproximación a la poética de José Hierro", art.cit., p. 82); Emilio E. de Torre (José Hierro: poeta de testimonio, op.cit., p. 183, y "El espacio en la poesía de José Hierro", en Cuadernos hispanoamericanos, 445, julio 1987, pp. 111-122); Víctor García de la Concha (La poesía española de 1935 a 1975, op.cit., II, p. 633).
74. Véase, para clarificar el término, Carlos Bosuño, Teoría de la expresión poética, op.cit., pp. 389-411, y Superrealismo poético y simbolización, op.cit., pp. 461-469. No es el momento de detenerse a considerar las complejas ideas que Bosuño nos ofrece en la segunda de las obras citadas, toda vez que serán tratadas en el apartado siguiente.
75. A ello alude cuando menciona las confusiones "entre tiempo presente y tiempo pasado" en el primero de sus estudios sobre José Hierro ("Aproximación a la poética de José Hierro...", art.cit., p. 68).

76. En Teoría de la expresión poética, op.cit., pp. 404-406, analiza el poema "Acelerando", de Libro de las alucinaciones, como ejemplo de yuxtaposición temporal.

77. V. "Aproximación a la obra poética de José Hierro...", art.cit., pp. 283-284. En la misma línea, puede verse el trabajo de Luce López-Baralt, "Poesía como exploración de los límites...", art.cit., passim.

78. José Hierro, op.cit., p. 119.

79. Decimos consciente o inconscientemente al referirnos a Tierra sin nosotros. Libros posteriores, sobre todo Libro de las alucinaciones, muestran bien a las claras lo deliberado de tales superposiciones. Un trabajo de José Hierro (La huella de Rubén en los poetas de la posguerra española, Imprenta Nacional, Madrid, 1958; citamos por la edición del mencionado trabajo en la revista Cuadernos Hispanoamericanos, art.cit.) muestra que nuestro poeta conoce técnicamente ese procedimiento cuando señala (ibíd., p. 367) un ejemplo de superposición temporal en el poema "Las ánforas de Epicuro", de Rubén Darío, anterior al poema estudiado por Bousoño (al que cita) en su Teoría de la expresión poética. Bousoño analizará ese mismo poema en su libro Superrealismo poético y simbolización, op.cit., pp.467-469.

80. Compárese con este verso de Aleixandre: "el elefante que en sus colmillos lleva algún suave collar" (apud Superrealismo poético y simbolización, op.cit., p. 463), o este de Darío: "y en la espiga de oro y luz duerme la misa" (ibíd., p. 467).

81. En primer lugar, hay que destacar en el ejemplo propuesto que se comprueba la idea de Bousoño de que tras las superposiciones temporales, implícitamente, podemos hallar metonimias preconscientes: "Si se identifican, preconscientemente, dos cosas en la mente del poeta por el mero hecho de hallarse cronológicamente próximas, es porque antes, en esa misma mente, se han identificado, esto es, porque en ella se han superpuesto los respectivos tiempos distintos en que esas cosas se ofrecen" (Superrealismo poético y simbolización, op.cit., p. 461), y ello es así "como consecuencia de un flujo metonímico 'mágico'" (ibíd.). Entonces podemos decir que "todas las superposiciones temporales, también aquellas de las que no nos percatamos y reconocemos en su verdadero ser, resultan de concienciar metonimias de esa clase, preconscientemente establecidas" (ibíd., p. 462). En nuestro caso, en el proceso Y (o del lector; véase Ibíd., p. 86), tendríamos un originador ("elemento poemático que desendadena el proceso, v. ibíd.), "ellos", y un originado (la expresión "que ha sido

engendrada por ese mismo proceso", v. ibíd.), "tierra de rodillas ante un muro", en el que tierra [=polvo= "polvo eres y en polvo te convertirás"= origen y destino, la nada, la muerte] emoción en la conciencia de muerte [= ellos han muerto de rodillas y ya eran tierra en el mismo momento de morir] emoción en la conciencia de 'de rodillas' [= humillados ante un muro han muerto los que fueron y serán tan sólo tierra] emoción en la conciencia de humillados ante un muro [=paredón= fusilados ante un paredón]= "tierra de rodillas ante un muro". Este caso de superposición estaría incluida, de entre las tres que distingue, en las que Bousoño llama "propriadamente dichas", esto es, aquellas en que "la serie sintagmática del proceso Y conciencia inmediatamente el significado de la emoción o un elemento conectado lógicamente a ese significado, además de concienciar, de otra parte [...], la relación identificativa entre el originador y el originado" (ibíd., p. 466). Para Bousoño, en este caso, encontramos que existen dos procesos Y, el segundo de los cuales, en el proceso X correspondiente, sería el proporcionador del simbolismo (ibíd., pp. 466-469). El primer proceso Y produce el primer proceso X, el del lector que, al ser analizado lógicamente, engendra un segundo proceso Y, desde el lector, que le proporciona el valor simbólico. Ese segundo proceso podría quedar expresado del siguiente modo: tierra [= dolor ante el destino trágico del hombre] emoción ante ese destino trágico [= destino trágico, destino injusto= hombres convertidos por la muerte en tierra, de rodillas ante un muro] emoción de hombres convertidos por la muerte en tierra, de rodillas ante un muro [= hombres humillados=hombres ajusticiados injustamente ante un paredón] ="tierra de rodillas ante un muro". Vemos que el primer proceso Y suscita un proceso X de carácter lógico, la comprensión de la superposición. Desde el proceso X se genera un segundo Y, ya en el lector, que funciona como simbolizante del simbolizado que acabamos de expresar. Sin embargo, en el caso que nos ocupa, y como se ha comprobado, la irracionalidad está ya presente en el proceso Y, en tanto que parte de una visión, y tres de los miembros del originado han de ser entendidos como símbolos heterogéneos. Ahora bien, Bousoño está acertado al señalar un primer acercamiento racional, en el caso de la superposición que solamente en el segundo proceso Y adquirirá valor simbólico.

82. El irracionalismo poético, op.cit., p. 111.

83. En otros poemas, vemos que el diálogo que se establece es de doble dirección, como sucede en "Oración primera": "No sé por qué fatal llamada por qué secreto y ciego impulso / me siento al borde del camino / me acerco al agua y le pregunto" (p. 55).

84. La mayoría de los estudios sobre la poesía de José Hierro que contienen referencias a los símbolos, evitan ofrecer interpretaciones generales del sentido de los mismos, optando generalmente, aunque no siempre, por hacerlo sólo en un poema concreto, o bien sugiriendo interpretaciones muy genéricas, como podemos ver en estudios como el Ricargo Gullón ("Confidencia al viento", art.cit., p. 302); Emilio Miró ("José Hierro: Libro de las alucinaciones", art.cit., p. 573); Douglass M. Rogers (A study of the Poetry of José Hierro..., op.cit., pp. 182 y 208-209); José Olivio Jiménez ("La poesía de José Hierro", art.cit., pp. 318-319); Arturo del Villar ("El vitalismo alucinado de José Hierro", art.cit., p. 73); Bonnie M. Brown (The Poetry of José Hierro, op.cit., p. 50 y 60); Janet W. Díaz ("José Hierro. Cuanto sé de mí", art.cit., p.223); Diego Marín (Poesía paisajística española. 1940-1970, op.cit., p. 21); Aurora de Albornoz ("Aproximación a la obra poética de José Hierro", art.cit., pp. 286-287, y en José Hierro, op.cit., pp. 92-95); Pedro J. de la Peña (Individuo y colectividad..., op.cit., pp. 157-168); Emilio E. de Torre (José Hierro..., op.cit., pp. 164 y 170, y en "La ciencia-ficción en la poesía de José Hierro", art.cit., p. 105); Manuel Mantero ("José Hierro", art.cit., pp. 160-161, 165, 183-188, y "Libro de las alucinaciones", en su Poetas españoles de posguerra, op.cit., p. 485-486); Víctor García de la Concha (La poesía española de 1935 a 1975, op.cit., pp. 649-650); Susana Cavallo (La poética de José Hierro, op.cit., p. 45); María Pilar Palomo ("'Requiem', de José Hierro", art.cit., pp. 187-189). Es especialmente interesante el estudio de Gonzalo Corona, Realidad vital y realidad poética..., op.cit., en el que dedica más de cien páginas a mostrar lo que él llama "Figuras de la caída y figuraciones del paraíso" (pp.327-428), esto es los símbolos de los que se vale José Hierro para expresar dichas ideas. Resulta de gran valor, porque Corona no suele señalar sentidos concretos de los símbolos, sino su utilización como simbolizadores de algo tan general como las nociones de paraíso y caída; incluso, en determinadas ocasiones, muestra cómo un mismo simbolizador puede usarse con sentidos contrarios, por ejemplo el del "vuelo" o las "alas" (pp. 370-371). No obstante, y a pesar de su brevedad, las consideraciones quizá más inteligentes sobre el simbolismo de José Hierro se deban a Aurora de Albornoz, quien, a pesar de comenzar afirmando que en modo alguno pretendía estudiar "el peculiar simbolismo del mundo de José Hierro" (José Hierro, op.cit., p. 92), consigue, sin embargo, transmitirnos la importante idea de un mundo simbólico cambiante y en marcha, contradictorio incluso, como el de Hierro: "Debo añadir que en los primeros libros -sobre todo, en Tierra sin nosotros- abundan los símbolos tradicionales, que van desapareciendo, para dejar paso a los 'personales'. Estos se van haciendo cada vez más complejos, más llenos de posibles significaciones. Cabe, además,

señalar que hay palabras que comienzan como símbolos tradicionales y, a través de la obra, van adquiriendo nuevo sentido, hasta convertirse en personalísimos" (ibíd., p. 92). Otros estudiosos, por el contrario, han tendido con demasiada frecuencia a la generalización. Arturo del Villar, por ejemplo, afirmará que "El otoño significa proximidad de muerte, avanzada del tiempo que no se puede contar" ("El vitalismo alucinado de José Hierro", art.cit., p. 73), cosa que posiblemente suceda en buena parte de los poemas de José Hierro, pero aventuramos que un estudio detenido posiblemente nos condujera a resultados que matizarían esa afirmación.

85. Véase el comentario que sobre el símbolo de la piedra en el poema "Réquiem", de Cuanto sé de mí, realiza M. P. Palomo ("Réquiem", de José Hierro", art.cit., pp. 187-189).

86. Al comentar ese poema, señala acertadamente Emilio Miró las resonancias lorquianas ("Cuerpo presente") que el término "piedra" presenta en este poema, aunque matiza que lo que en Lorca era "una resonancia concreta y personal -como el "hueso insobornable" resistente al amor, de Vicente Aleixandre-, en José Hierro es el símbolo exacto y tangible de una realidad cósmica y universal, y el poeta lo testimonia, juntamente con su espanto" ("José Hierro: Libro de las alucinaciones", art.cit., p. 573).

87. Susana Cavallo, en su análisis del poema (La poética de José Hierro, op.cit., pp. 75-81) señala también ese cambio de perspectiva y tono, resaltando el valor de "las imágenes sinestésicas que reproducen con intensidad el temple auditivo-visual de la experiencia" (p. 79). Las imágenes son claras, pero no es posible otorgarles valor sinestésico, pues no se percibe confusión en la atribución sensorial dada a las realidades del poema, sino, en todo caso, suma de ellas, como cuando dice: "La madrugada se desgaja/ agria y azul", momento en el que el poeta une el sentido del sabor y el de la vista. Por otra parte, en tanto que símbolos heterogéneos, no puede lo dicho por el poeta tener sólo el valor de una imagen de la realidad, sino que es, a la vez, realidad y simbolización a través de las imágenes.

88. Véase El irracionalismo poético, op.cit., pp. 52-90, y, en especial, las pp. 52-57.

89. Es decir, sin originador previo con respecto al que atribuir la simbolización (V. Bousoño, Superrealismo poético y simbolización, op.cit., pp. 163-179).

90. V. El irracionalismo poético, op.cit., pp.412-424. Bousoño define esos simbolismos como "casos en que aparece primero un modificado de irracionalización y sólo después el correspondiente modificante, que trastorna así retroactivamente el modificado anterior, convirtiéndolo, tardíamente, en sustituyente" (ibíd., p. 412).

91. V. ibíd., pp. 418-424.

92. Apud El irracionalismo poético, op.cit., p. 417.

93. Ibíd., p. 418. El término "sustituyente" lo entiende Bousoño en relación a los de "modificante" y "sustituido". En la siguiente expresión metafórica, mano de nieve, "mano" sería el modificante, "nieve", el sustituyente y "mano muy blanca", el sustituido (V. Carlos Bousoño, El irracionalismo poético, op.cit., pp. 382-386).

94. Las "correspondencias" son para Bousoño, "expresiones que, valiendo semánticamente por sí mismas, nos dicen algo de otra realidad que se halla claramente enunciada en el poema y con la que entonces, de esa manera, tales expresiones vienen, en efecto, a corresponderse, aunque sin enlace consciente con ellas que no sea puramente emocional" (El irracionalismo poético, op.cit., p. 140).

95. V. Eleanor Wright, The Poetry of Protest under Franco, op.cit., p. 160.

96. José Hierro, op.cit., p. 60.

97. Las correspondencias pueden estar expresadas mediante símbolos heterogéneos, homogéneos o visiones (V. Bousoño, El irracionalismo poético, op.cit., p. 143).

98. Ese final abierto que exige la intervención del lector ha sido señalado por Susana Cavallo (La poética de José Hierro, op.cit., p. 147), quien lo atribuye a los versos finales del poema, en los que se pasa de la segunda persona, que ha sido habitual a lo largo del poema, a la tercera ("Ya se duerme/ mi amigo, ea..."). Aunque el cierre abierto del poema es evidente, las razones alegadas por Cavallo no lo son. No hay misterio alguno en ese cambio de personas; la tercera persona es muy habitual en las nanas, y en este caso concreto nos comunica muy sutilmente que aquel a quien se acunaba ya se está durmiendo; ya no se dirige al tú el yo narrador, sino a sí mismo o al tú lector, porque el preso ya se está durmiendo y no lo quiere despertar con su voz.

99. Estamos prescindiendo deliberadamente de una posible interpretación culturalista de estos versos. Si apeláramos a ella, con probabilidad, se verían corroboradas nuestras conclusiones. Es factible recurrir a la obra de J.M. Barrie, Peter Pan (traducción de Nazaret de Terán Bleiberg, Alianza editorial, Madrid, 1987), donde podemos leer en sus páginas finales estas palabras:

Una vez a la semana la niñera de Jane tenía la tarde libre y entonces le tocaba a Wendy acostar a Jane. Ése era el momento de contar cuentos. Jane se había inventado un cuento que consistía en levantar la sábana por encima de su cabeza y la de su madre, formando así una especie de tienda y susurrar en la sobrecogedora oscuridad:

- ¿Qué vemos ahora?

- Me parece que esta noche no veo nada - dice Wendy, con la sensación de que si Nana estuviera aquí se opondría a que la conversación continuara.

- Sí, sí que lo ves -dice Jane-, ves cuando eras una niña.

- De eso hace ya mucho, mi vida -dice Wendy-. ¡Ay, cómo vuela el tiempo!

- ¿Vuela -pregunta la astuta niña-, como tú volabas cuando eras pequeña?

- ¡Como yo volaba! ¿Sabes, Jane? A veces me pregunto si realmente volaba.

- Sí, sí que volabas.

- ¡Qué días aquellos cuando podía volar!

- ¿Por qué ya no puedes volar, mamá?

- Porque he crecido, mi amor. Cuando la gente crece se olvida de como se hace.

- ¿Por qué se olvidan de cómo se hace?

- Porque ya no son alegres ni inocentes ni insensibles.

Sólo los que son alegres, inocentes e insensibles pueden volar (Ibíd.. pp. 204-205).

Quizá, la imposibilidad de ver de Wendy, y su recuerdo melancólico del pasado iluminen el sentido de los versos que comentamos.

Por otra parte, un poeta tan querido por Hierro como Juan Ramón Jiménez, dedica una de sus composiciones en prosa a una niña ciega (Primeras prosas, en Libros de prosa, edición de Francisco Garfias, Aguilar, Madrid, 1969, p. 95); con profunda melancolía, evoca el mundo de luz al que estaba destinada. No pretendemos afirmar el influjo de este texto en José Hierro, sino indicar, simplemente, el paralelismo de la utilización de de la ceguera de un niño como símbolo de melancolía.

100. Tal idea es sugerida por Susana Cavallo (La poética de José Hierro, op.cit., p. 147) y por Manuel Mantero ("José Hierro", art.cit., p. 157), aunque este último habla de "una forma de muerte".

101. Comienza afirmando la indivisibilidad del poema ("Algo sobre poesía, poética y poetas", art.cit., p. 102, y "Poesía y poética", art.cit., p. 29), para ya en el prólogo a Poesías escogidas afirmar: "El hecho de que mis libros estén concebidos de forma cíclica y unitaria, hace que los poemas, arrancados del conjunto, oculten en ocasiones, sus últimos matices [...] Es curioso pensar que éste no es solamente un defecto mío: la mayoría de los poetas de hoy somos autores de 'obras completas'" (art.cit., p. 9). Esta idea la ha repetido en numerosas ocasiones (véanse, a modo de ejemplo, Jesús Fernández Palacios ("El testimonio de José Hierro", art.cit., p. 50, o Emilio E. de Torre, "Una entrevista con José Hierro", art.cit., pp. 425 y 426).

102. Las interpretaciones sobre la presencia del paréntesis en la obra de José Hierro por parte de la crítica son mayoritariamente coincidentes. José Olivio Jiménez señala su valor de "toque descriptivo de fondo", o su utilización como "visión contrastante", o su misión de encerrar "el comentario acaso más incisivo" ("La poesía de José Hierro", art.cit., pp. 215-216, y 323-325). Isaac Angel Otero señala sus funciones "descriptiva o aclaratoria; adversativa, recapituladora; o bien estructural, donde se desarrollan modulaciones, reiteraciones, variaciones y otros recursos expresivos que crean la atmósfera del poema" ("El magisterio poético de José Hierro", en Peña Labra, 5, otoño de 1972, p. 41). Rosario Rexach interpreta el paréntesis como el intento del poeta de "no dejar al lector errar en el camino de la comunión con el poeta" ("La temporalidad en tres dimensiones poéticas", en Cuadernos hispanoamericanos, 289-290, agosto 1974, p. 118). Aurora de Albornoz añade que el paréntesis "contribuye a crear la tensión dramática [...] pero, principalmente, es una segunda voz que contribuye -o tiende a contribuir- a crear una situación conflictiva" (José Hierro, op.cit., p. 38). Es Víctor García de la Concha quien, a nuestro juicio, interpreta más justamente el recurso del paréntesis al señalarlo (en los tres primeros libros) como "una técnica de contrapunto": "Es, a veces, el contrapunto entre el hecho objetivo y su raíz lógica [...]; en algunas ocasiones encarna el diálogo interior [...]; en otras, por último, el paréntesis contrapone imaginativamente una situación sentimental [...]. Pero en todos los casos, notémoslo, comporta tensión dramática, explicitando el raciocinio, proyectando la sombra de la oposición o sugiriendo un sentimiento contrario" (La

poesía española de 1935 a 1975, op.cit., p, 658). En la misma línea se expresa Isabel Paraíso, "Comentario 59: 'Corazón que te hieren...', de José Hierro", art.cit., pp. 112-113). Además de los trabajos citados, pueden verse los siguientes, en los que simplemente se señala el recurso habitual de la poesía de José Hierro al paréntesis: Leopoldo de Luis ("Las Poesías completas de José Hierro", en Papeles de Son Armadans, XXIX, LXXXVI, mayo 1963, p. 215; Emilio Miró ("José Hierro: Libro de las alucinaciones", art.cit., p. 570); Arturo del Villar ("El vitalismo alucinado de José Hierro", art.cit., p. 71).

103. También con el guión, como señala Rosario Rexach ("La temporalidad en tres dimensiones...", art.cit., p. 118); o con la letra cursiva (Isaac Angel Otero, "El magisterio poético de José Hierro", art.cit., p. 41).

104. Lo vemos, por ejemplo, en el poema "Falsos semidioses", del que copiamos algunos fragmentos:

[...] Mas he aquí que la mañana nos despierta de nuestro sueño trayendo a cuestras nuevas luces, otros senderos que conquistar, montañas altas (tan extrañas), árboles viejos que aún vivirán cuando muramos, que vivían cuando aún no éramos, los matinales y metálicos ríos de pálidos reflejos.	20
 (Llega el pasado a nuestro lado. Ladra furioso, como un perro.)	25 30
 ¿A qué salir al horizonte si no podemos despojarnos de nuestra historia como de un traje roto y viejo? [...]	(p. 48).

Esperanza inicial, paréntesis, derrota. En este caso, el paréntesis funciona como una acotación teatral que explica la sensación de caída posterior, tras los vitalistas momentos iniciales. En este caso, el paréntesis, además de su valor contrapuntual y clarificador, genera la parte final del poema.

105. "Tres tiempos en el poeta José Hierro", art.cit., p. 6.

106. "José Hierro: Libro de las alucinaciones", art.cit., p. 569.
107. "Aproximación a la poética de José Hierro...", art.cit., p. 68, y José Hierro, op.cit., p. 47.
108. "Poesía como exploración de los límites...", art.cit., passim.
109. José Hierro, op.cit., p. 48.
110. Ibíd., pp.114-116.
111. Ibíd., pp. 116-120.
112. Víctor García de la Concha también ve en ese poema un "modo de aprehensión suprarreal", destacando los versos que se inician con "Parece que ando por la tierra" (La poesía española de 1935 a 1975, op.cit., p. 638). Veremos que, en efecto, en ellos existe suprarrealidad psicológica descrita desde la racionalidad, pero el irracionalismo poético habrá que buscarlo en otros momentos del poema.
113. José Hierro, op.cit., p. 47.
114. Bonnie M. Brown señala el valor surrealista de esa imagen (The poetry of José Hierro, op.cit., p. 41).
115. "La poesía de José Hierro", art.cit., pp. 308-309. Lo alucinatorio como forma de expresión de la nostalgia y de la melancolía viene de antiguo. Raymond Klibansky, Erwin Panofsky y Fritz Saxl, al comentar un determinado momento del Problema XXX, atribuido a Aristóteles, señalan: "Parece que con la expresión [inclinados a dejarse llevar por la imaginación] se pretende caracterizar esa exagerada irritabilidad de la 'vis imaginativa', de la que más tarde se creyó que producía alucinaciones, o acrecentaba la potencia de la imaginación visual. Era esta facultad la que enviaba al melancólico sueños verídicos, según se describe en la Ética a Eudemo, y a la que incluso le permitía profetizar el futuro con asombrosa exactitud (). Precisamente en virtud de la demencia de su imaginación podía el melancólico -de hecho no podía evitarlo- asociar cada idea a la siguiente, y llegaba a ser como aquellos 'poseídos () que continuamente escribían cantos como los de Filainis [de Leucadia]" (Saturno y la melancolía. Estudios de historia de la filosofía de la naturaleza, la religión y el arte, versión española de María Luisa Balseiro, Alianza editorial, 1991, p.59). Por otra parte, es interesante reseñar que la melancolía, también desde antiguo ha sido señalada como fruto del debate vital entre

nostalgia del paraíso y caída: "Santa Hildegarda de Bingen gustaba especialmente de relacionar el origen del 'humor melancholicus' con la Caída del Hombre, pero hay que reconocer que al hacerlo no pensaba sólo en la verdadera enfermedad melancólica y en el temperamento melancólico en sí, que ella tenía por especialmente desfavorable, sino, a fin de cuentas, en toda desviación respecto del estado perfecto armonioso del hombre en el Paraíso" (Ibíd., p. 97).

116. "Introducción", art.cit., p. 18.

117. Ibíd., p. 19.

118. Ibíd., p. 28.

119. Ibíd., p. 55.

120. Ibíd., p. 51.

121. Este poema es señalado por Julia Uceda como ejemplo de alucinación temprana ("Tres tiempos en el poeta José Hierro", art.cit., p. 6)

122. Susana Cavallo habla de pesadilla, de "presencias que no se pueden explicar racionalmente", de sumersión "en el mundo irreal del sueño" (La poética de José Hierro, op.cit., p. 58).

123. Op.cit., pp. 221-222.

124. El irracionalismo poético, op.cit., p. 226.

125. Ibíd., p. 228.

126. Gustavo Adolfo Bécquer, Rimas, edición crítica de Russell P. Sebold, Espasa-Calpe (col. Clásicos Castellanos), Madrid, 1991, pp. 220-222.

127. "Ensayo de autocrítica", art.cit., p.192.

128. Ibíd., p. 202.

129. V. ibíd., pp.202-203.

130. Los aspectos métricos y rítmicos de la poesía de José Hierro no han merecido, hasta el momento, el estudio en profundidad que merecen. No obstante, pueden verse los estudios de Douglass M. Rogers (A Study of the Poetry of José Hierro..., op.cit., pp. 268-

286); Isabel Paraíso ("Análisis rítmico de la poesía de José Hierro", en su Teoría del ritmo de la prosa, Planeta, Barcelona, 1976, pp. 59-71); Aurora de Albornoz (José Hierro, op.cit., pp. 57-75); Susana Cavallo ("Consonancia y disonancia: el virtuosismo prosódico de José Hierro", en Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo, LXIV, enero-diciembre 1988, pp. 291-309); Gonzalo Corona, (Realidad vital y realidad poética..., op.cit., pp. 293-295). Referencias a consideraciones métricas y rítmicas en la obra de Hierro, pueden verse en diferentes momentos de los trabajos de Julia Uceda ("Juan Ramón en relación con los poetas Otero, Hierro e Hidalgo", art.cit.); José Luis Cano ("José Hierro y sus alucinaciones", art.cit.); José Olivio Jiménez ("La poesía de José Hierro", art.cit.; Arturo del Villar ("El vitalismo alucinado de José Hierro", art.cit.); Aurora de Albornoz ("Aproximación a la poética de José Hierro...", art.cit, y "Aproximación a la obra poética de José Hierro...", art.cit); Jesús Lázaro ("Con las piedras, con el viento...", art. cit.); Manuel Mantero ("José Hierro", art.cit.); Dionisio Cañas ("Introducción", art.cit.); María Pilar Palomo, "'Réquiem', de José Hierro", art.cit., y "Testimonio y alucinación (o 'reportaje alucinado')", art.cit.).

131. "Palabras ante un poema", art.cit., p. 93.

132. Ibíd., pp. 87-88.

133. La semántica rítmica se ocupa de cuanto decimos. José Domínguez Caparrós, señala que los formalistas rusos (Tinianov, Brik, etc.) han venido relacionando ritmo y significado. Víctor Erlich afirma que "el ritmo, en calidad de factor organizador del lenguaje vérsico, modifica y 'deforma' el significado" (El formalismo ruso, Historia. Doctrina, Seix Barral, Barcelona, 1974, apud José Domínguez Caparrós, Métrica y poética. Bases para la fundamentación de la métrica en la teoría literaria moderna, Universidad Nacional de Educación a Distancia, Madrid, 1988, 114). Domínguez Caparrós indica además que la rima es vista hoy "como artificio que, junto a una función eufónica, tiene una función métrica (señala el agrupamiento de los versos en estrofas" y una función semántica" (Ibíd., p. 115).

3. Alegría (1947¹).

En Alegría continúa en esencia el mismo tono y las mismas formas que en Tierra sin nosotros. Incluso el tema central del nuevo libro, el de la alegría ganada por el dolor, ya había aparecido en el anterior libro, y no de manera esporádica², aunque es en la obra de la que ahora nos ocupamos en la que esa idea se hace central, junto a la del tiempo y la muerte³, entendida esta, en afirmación de Dionisio Cañas, como "merma de la vida, pero no necesariamente un acabamiento, sino más bien una suerte de ruptura diaria"⁴. Ni en Alegría ni en ningún otro libro de Hierro, la muerte aparece en sí misma como tema central⁵; la palabra "muerte" y la idea de muerte son utilizadas como símbolo de algo que no es el acabamiento físico, cosa que en la poesía de Hierro ni inquieta ni angustia, aunque sí lo haga la idea de tiempo, si bien, salvo en algún poema ("Acelerando", de Libro de las alucinaciones, por ejemplo), no se trata de la idea del tiempo que pasa y conduce a la muerte, sino de una reflexión mucho más compleja y sugerente, como muy bien han visto quienes se han ocupado del tema⁶. La idea de la muerte y el tiempo son expresión de la angustia⁷ del poeta y de su desesperanza, en continuo conflicto con un vitalismo irreprimible, la alegría nacida del dolor⁸:

Y el libro es la historia de esta difícil victoria sobre el dolor, de esa posesión de la alegría que el poeta ha conquistado con alas de hierro, porque la necesita para vivir [...] El lector percibe el esfuerzo ávido del poeta por lograr que así sea, que esa alegría -redonda, eterna- reine en su alma. Pero los poemas se suceden hermosos, patéticos, confesando la imposibilidad de ese reino feliz⁹

Ahora no nos importa el desenlace, sino el conflicto en sí mismo, anunciado ya desde Tierra sin nosotros, y, a partir de ahí, presente en toda su obra, entre la realidad y el ensueño, como tan acertadamente señaló Ricardo Gullón:

El poeta sabe cuán delicioso es navegar por esas aguas plácidas que no conocen tempestades ni zozobras, pero -y ésta es nota diferencial de su actitud, pues lo corriente es la opuesta- lejos de añorar el bien perdido, déjalo ir a la deriva de los recuerdos y se aferra a su voluntad de vivir realmente, en la realidad y no en el ensueño. Un punto más y reputaría culpables los deliquios nostálgicos, la evasión a mundos soñadores, bellísimos sí, pero falsos.

¿Quiénes viven en esa atmósfera irreal, pueril, de infancia prolongada y suave mentira? La respuesta la da Hierro en 'El rezagado': los débiles, los renuentes a sustraerse al encanto para chocar con el dolor y adentrarse en el conocimiento. Quienes cierran los ojos para no ver, pueden, tras los caídos párpados, fingir orbes de maravilla: pero su ensueño es lícito porque el deber primero de los hombres es precisamente estar como tales en la tierra, conocer el mundo que les rodea y sentirse parte de él¹⁰.

Estos dos aspectos que señala Gullón aparecen claramente en Alegría, en continuo conflicto, sin solución. En lo que a nosotros interesa, el debate se manifiesta en dos aspectos que ya veíamos en Tierra sin nosotros: el narrativismo y el

irracionalismo. No vamos a encontrar una mayor presencia del tono objetivo y narrativo; a su lado, cuando aparezca, hallaremos que la dosis de misterio y expresión poética alusiva se acentúa, es decir, se torna más incomprensible, más oscura, más irracional que en Tierra sin nosotros, no porque los medios utilizados sean otros, sino porque su comprensión se hace, en algunos casos, más dificultosa. Muy juanramonianamente¹¹, pero a la inversa que en éste, Hierro nos ofrece un poema que ilustra lo que decimos:

Se me fueron haciendo las palabras difíciles. Se rompía la música en ritmos imposibles. ¿Adónde habrán huido los tenues velos grises, la fina niebla vaga que borraba los límites?	5
Primero la palabra tuvo un sol invisible. Cantaba, galopaba, ardía inextinguible. Oh, decir: puerto, estrella, cielo azul, tarde triste. Como las cosas, dentro de la palabra, libres de la palabra, abrían silenciosos países de aventura, tocados por los oros felices.	10 15 20
Pero se han ido haciendo las palabras difíciles. (Oh, había tantas cosas que decir, tantos límites que precisar, tan dura	25

ciencia que dar, tan firme
voluntad que cantar
para luego morirse...)

Se me fueron haciendo
las palabras difíciles.
Alegría, ¿por qué
desde que te encontramos
nos has tornado tristes? (p. 125-126)

30

Tierra sin nosotros y Alegría son libros publicados el mismo año, 1947, aunque las fechas de composición de los poemas de uno y otro libro, muy próximas entre sí, son diferentes: la mayoría de los poemas del primer libro se componen entre 1944 y 1946; los del segundo entre 1946 y comienzos de 1947¹². Desde esta perspectiva, difícilmente podemos entender que el autor se esté refiriendo en el poema a la poética de Tierra sin nosotros cuando señala los atributos primeros de su palabra poética. Es cierto que su primer libro abunda como en ningún otro en enumeraciones de términos de la naturaleza (que generalmente debemos entender en el doble valor, real y simbólico, que le proporciona el simbolismo heterogéneo), tras de los cuales se esconde la intención de que su sola mención devenga eficaz sugerencia de realidades. Pero eso no desaparece ni en Alegría ni en libros sucesivos, por lo que quizá fuera conveniente entender el poema citado en relación al primer poema de Tierra sin nosotros, "Entonces": se trata del mismo conflicto entre un

antes que fue promesa de prodigio, y un ahora que es su negación, lo que nos lleva al entendimiento de lo metapoético en Hierro como un símbolo del problema existencial que recorre su poesía¹³. Pero lo que fundamentalmente nos interesa señalar ahora es el planteamiento de un problema metapoético que aparecerá recurrentemente en toda la producción de Hierro¹⁴, y que comienza ahora, lo que ha de ser interpretado, primero, como una mayor toma de conciencia poética por parte de su autor, y, segundo, como un reflejo de una realidad: la dificultad de hallar molde para expresar el conflicto, al que antes hemos hecho mención, entre la realidad y el ensueño, para hallar la palabra que exprese la nueva voluntad de vida y, a la vez, el irresistible imán del pasado, lo nebuloso, lo inexplicable, lo que retorna irracionalmente y rompe la claridad de la alegría ganada con la razón¹⁵. Sin embargo, no debemos confundir irracionalismo con misterio conceptual; lo irracional poético es vehículo eficaz para lo claro y para lo oscuro, como lo narrativo y lo objetivo. Lo que sucede en Alegría es que la línea irracionalista continúa, y a ella se agrega una fuerte dosis de confusión y misterio que también es expresada mediante técnicas irracionalistas, lo que acentúa el irracionalismo de Tierra sin nosotros.

El conflicto metapoético, ya se ha dicho, no es sino un

debate existencial, como dejan ver los siguientes versos del poema "Soledad":

Voy por los campos que se funden
en la gran soledad. Me asomo
al agua: tiene a flor de ola
su cantar para mí. Y no logro
con las manos del corazón
tocar su verde misterioso. 10

Busco, detrás de lo evidente,
el zumo de los sueños. Rozo
con mi mano la hierba fina
como un metal maravilloso. 15

Golpeo con el corazón
el tronco duro de los olmos.
Pido tan sólo una palabra
que me salve. Pido tan sólo
una palabra... [...] 20

Y preguntamos y pedimos
la palabra que hiere, sólo
una palabra, únicamente
esa palabra [...] 50

(pp. 137-138).

Este poema contiene, implícita, una idea que se desarrollará en Con las piedras..., la de la poesía como salvación¹⁶, como modo de "desendemoniarse"¹⁷, como conocimiento. Para ello se busca la palabra exacta¹⁸, pero no como prurito estético, sino como necesidad¹⁹, porque, de algún modo, la poesía, si no auténtica vida, es su mejor sustituto²⁰. Nos adentramos en un conflicto muy bien estudiado por la crítica y del que José Hierro también ha

escrito abundantemente desde un punto de vista teórico²¹, el del debate entre arte y vida²², surgido de la oposición entre ambos, pero, también, de la imposibilidad de que uno y otro sean lo que de ellos se ha pensado o soñado. De este modo, la poesía de José Hierro, sobre todo los poemas de carácter metapoético, pero, en general, toda su obra, cabe ser entendida como un camino hacia el conocimiento²³. Ello ya se percibe de modo claro en un libro como Alegría. Pues bien, el modo de expresión de ese conflicto se hará desde los cauces que ofrece el irracionalismo simbolista, como este poema "Soledad" deja claramente ver²⁴, acentuando lo ya visible en Tierra sin nosotros; con ese lenguaje, José Hierro expresa el tema central de Alegría: la lucha entre los reinos de la luz y de la sombra²⁵. Desde el segundo poema de Alegría, "El rezagado", se pueden ya percibir algunos aspectos de los que comentamos:

Te vimos, por última vez, ante el puente que unía tu reino con este otro reino que sólo verán nuestros ojos. Es duro perderte, saber que ni soles, ni siglos, ni vientos, saber que ni mares, ni noches podrán devolvernos tu rostro. Te vimos llorar. Te sentaste a la sombra de un árbol.	5
Tus dientes mordían un tallo de verde y de oro. Después nunca más te encontramos. Nos queda de ti, el	
la imagen de un hombre llevando en su frente la luz del	
Nos duele saber que eres débil, que no te atreviste a arrojar	
a manchar, al rozarte el dolor, tu sereno tesoro.	10

Desde aquí pensaremos en ti, en tu alegría.
 (Eras tú el más perfecto de todos;
 pero yo ya conozco qué largas cadenas,
 qué profundas raíces, qué fuertes cerrojos,
 qué torres, qué ríos detienen tu paso, 15
 qué música de olas, qué frutos redondos.
 Yo sé bien lo que cuesta perder la alegría
 y volver a ganarla después del dolor, en un mundo remoto.)

Es duro perderte. Quisiera guardar para siempre tu imagen,
 la imagen que está en mi recuerdo poblando de sueños su fondo. 20
 Pero ya te han llenado las manos de estrellas azules,
 el pecho de yedra, la frente de mares brumosos.
 Tan lejos te vemos y extraño, tan de otro planeta,
 que casi olvidamos que un día viviste feliz con nosotros.
 (pp. 91-92).

La confusión, que, repetimos, no estaba ausente en Tierra sin nosotros, se agudiza considerablemente. ¿Quién es el tú²⁶ al que se dirige el protagonista poemático? ¿Por qué se pasa del singular al plural en la utilización de la primera persona verbal? ¿Qué reinos son estos de los que se nos habla? ¿Cuál es ese mundo remoto al que se alude? En el prólogo a sus Poesías escogidas, José Hierro confiesa:

Al releer estos días mis versos he visto con claridad lo que muchas veces me ha preocupado y entristecido: soy como esos enfermos que aburren al médico con una serie de minucias, más preocupados por considerarse casos únicos que dispuestos a comunicar, con claridad inteligente, sus síntomas. No obstante, no admito que alguien sospeche en mí la menor insinceridad, aunque pueda perfectamente reprocharme que no he contado -o cantado- sino aludido. Y la alusión significa poco para quien no ha compartido la experiencia²⁷.

Fruto de la técnica alusiva, complicada, como se ha de ver, con frecuentes dudas y contradicciones, se deriva la nota de misterio que rodea a la poesía de José Hierro, y que señala Dionisio Cañas al afirmar que "hay en gran parte de su obra unas claves que se nos escapan, un referente final que no queda claro; o sea, una voluntad de oscuridad referencial, respecto al verdadero sujeto del poema, que sería contradictoria con su poética de la sencillez y la claridad"²⁸. Lo vemos en el poema citado, que nos emociona fuertemente, aun sin captar en ningún momento su cabal significado lógico: comprendemos, sin embargo, la existencia de un yo y un tú, antes fuertemente unidos, y ahora separados por una experiencia de dolor, en la que el yo se ha afincado, y de la que el tú ha prescindido, preservando de ese modo su "sereno tesoro". La emoción está salvada por el ritmo, la utilización de un léxico que muestra la cercanía del protagonista poético con aquello que cuenta, por el conflicto mismo, que presenta la oposición de dos planos separados tras ser casi uno. Si ordenamos lógicamente el poema, nos encontramos con la siguiente disposición: "un día viviste feliz con nosotros", pero se ha producido una separación del reino en dos reinos, separados por la aparición del dolor, ante la que el tú fue débil, quedándose rezagado, y el yo traspasó esa frontera, encontrando tras ella la alegría; esa

separación ha creado dolor en el yo/nosotros del/los protagonistas poemáticos. La ordenación lógica evidencia la deliberada ausencia de la misma en la disposición final del poema, lo que agudiza el valor irracional del poema, porque aunque las ideas esenciales son claramente enunciadas, al no hacerlo con una ordenación lógica, ha sido necesario expresar ideas que han tenido que ser captadas emocionalmente antes de que se nos ofrecieran por vía racional. A ello se unen, por ejemplo, el símbolo homogéneo con el que aparece descrito el tú, "Te sentaste a la sombra de un árbol./ Tus dientes mordían un tallo de verde y de oro", que proporciona sin duda una emoción tras la que percibimos un alma que busca resguardarse del mundo afincándose en la pureza y en la belleza y en la perfección que ellas traen consigo, lo que confirma posteriormente el verso "Eras tú el más perfecto de todo". Ese tono se quiebra posteriormente con calificativos como "rezagado" o "débil", con los que se describe al que por guardar su "sereno tesoro" no se ha atrevido a emprender el camino del dolor. Desde ese contexto, cobran sentido las visiones finales del poema: "Pero ya te han llenado las manos de estrellas azules,/ el pecho de yedra, la frente de mares brumosos", creadoras de una doble emoción; por una parte, ante la imposibilidad de entender racionalmente lo que se nos dice, volvemos sobre las expresiones para intentar

encontrarles su verdadero significado, y el primero que le damos es el de que esas "estrellas azules", esa "yedra", esos "mares brumosos" están simbolizando el "tesoro" en el que el tú se ha empeñado, un tesoro imposible, como imposible es que, respectivamente, estén en sus "manos", su "pecho", su "frente". Se trataría de una visión que comunicaría la idea de la imposibilidad de ese mundo; pero, al tiempo, la forma verbal empleada cambia la perspectiva y pasa del tú al ellos; unos ellos desconocidos son los que han llenado sus manos de estrellas azules, y lo que podía haber sido simplemente idea de imposibilidad, parece cobrar matices de acusación y muerte. Esa idea no existiría sin el contexto en el que el nosotros acusa de debilidad al rezagado; desde esa perspectiva, lo que al comienzo del poema era idea de la perfección y la belleza, ahora se convierte en idea de muerte. Fijémonos en cómo gracias al contexto, que nos habla de alguien ido, de alguien que puebla un mundo de sueños, y gracias a la contigüidad de las visiones, un verbo como "llenar" o expresiones como "estrellas azules", etc., están haciendo visualizar en nosotros la idea de un hombre sin voluntad que habita la noche, tan sin vida como un muro por el crece una yedra, tan irreal y vago como un mar brumoso. Es una idea de muerte, creada con el mismo vocabulario con el que se nos podría haber ofrecido una idea radicalmente

contraria.

El poema dice más cosas, sin embargo; dice también, por ejemplo, que el yo que se expresa es parte del tú, lo que explica el dolor. Se expresa claramente: "Quisiera guardar para siempre tu imagen,/ la imagen que está en mi recuerdo poblando de sueños su fondo". Pero también la podemos ver anteriormente de un modo irracional en una enumeración caótica que muestra la cercanía del yo:

pero yo ya conozco qué largas cadenas,
qué profundas raíces, qué fuertes cerrojos,
qué torres, qué ríos detienen tu paso,
qué música de olas, qué frutos redondos.

Se igualan cadenas=raíces=cerrojos=torres=ríos=música de olas=frutos redondos. Si nos detenemos en el proceso creador de la sensación transmitida de que también el yo siente como el tú, veremos que ello es así gracias a que el significado de los dos primeros versos se amplía en un símbolo homogéneo con valor ascensional: la "torre", el movimiento de "ríos" y "olas", la perfección del "fruto redondo". Volvemos sobre los dos primeros versos para enriquecer su sentido con el que nos han proporcionado los términos de la segunda parte de la enumeración: serán ahora "raíces" como "cadenas" y como "cerrojos", que atan al mundo que huye, visto ahora tan

cercanamente, y contemplada su despedida con tanta melancolía, que intuimos que ese tú no es sino una parte del yo. Podemos observar que la objetividad de los dos primeros versos se torna caos enumerativo e ilógico, en tanto que el yo siente como el tú y abandona la objetividad por la emotividad, prescindiendo, por consiguiente de la lógica y el orden. Se puede añadir a lo dicho que en los dos versos siguientes la perspectiva inicial del poema ("este otro reino que sólo verán nuestros ojos") se invierte para convertirse, casi ganado el yo al terreno del tú, "en un mundo remoto". Todo ello se nos ofrece entre paréntesis, a modo de intermedio o reflexión, pero intermedio que contagia los versos posteriores que aparecen fuera del paréntesis, ya protagonizados con un nosotros; los contagia, por ejemplo, con algo que ya comentamos y que ahora cobra una significación muy especial: la acusación de debilidad al tú es ahora dirigida hacia un ellos; desde la nueva perspectiva del yo=tú, no es éste el culpable, sino otros. Finalmente ¿qué significación ofrece ahora ese nosotros? Se hace enseguida evidente: está relacionado con el nuevo "mundo remoto" de la vida y la alegría, ganado "después del dolor": el mundo que se abandona es el del yo y la belleza, que también es vida (aún desde el yo, el protagonista poemático nos ofrece las razones del cambio: "Yo sé bien lo que cuesta

perder la alegría/ y volver a ganarla después del dolor, en un mundo remoto"); el mundo cuyo camino se toma es el del nosotros, el del dolor que conduce a la alegría. Desde ese nosotros, en pugna con el yo²⁹, la actitud del tú, ya se ha dicho es contemplada con dolor, porque no es sino "la imagen de un hombre llevando en su frente la luz del crepúsculo rojo", visión con la se simboliza, desde el contexto en el que aparece, la idea de un hombre cuya luz se acaba, cuyas ideas están llamadas a la desaparición y la muerte.

El poema nos emociona sin comprender racionalmente su significado; sólo un análisis extraliterario puede explicar las causas de esa emoción, y, además de ello, este análisis intrapoemático, ya concluido, nos abre las puertas de un segundo grado de captación del poema, alejado ya de todo irracionalismo. Es el momento de la interpretación del poema. Decíamos en un momento anterior (véase 2.2.5) que todo poema completo tiene un total significado en sí mismo, aun separado de los restantes del libro del que forma parte. Ahora bien, el lector de Hierro no puede prescindir de los demás poemas leídos de este autor cuando lee uno nuevo, cuya lectura se enriquece secundariamente³⁰ con la información que le han proporcionado los otros poemas³¹. Así, cuando en Quinta del 42 lea "Para un esteta" recordará "El rezagado", porque, aunque más explícitamente enunciadas en el primero, las ideas

son similares, y la perspectiva casi idéntica, sobre todo en ese otro momento de ruptura con el tono general del poema en "Para un esteta": "Y lo demás palabras, palabras y palabras,/ ¡ay, palabras maravillosas!" (p. 230), tan cercano al del paréntesis en "El rezagado".

Desde la perspectiva de "Para un esteta", "El rezagado", repetimos, ya en un plano interpretativo, cobra un nuevo significado, sobre todo si recordamos que la figura del "esteta" fue considerada mucho tiempo como un trasunto de Juan Ramón Jiménez, idea rechazada posteriormente cuando ganó más crédito la de identificar ese tú como un otro yo del poeta. Además, como en "Para un esteta", determinados momentos vuelven a recordar a Juan Ramón. Para el retrato del tú en "El rezagado", también se vale de Juan Ramón. Tras una expresión como "Tus dientes mordían un tallo de verde y oro" se esconde el título de un libro de Juan Ramón de 1915, Verano de verde y oro, y decenas de versos que explícita o implícitamente muestran ese contraste, como éstos, escogidos al azar: "Hojita verde con sol,/ tú sintetizas mi afán;/ afán de gozarlo todo,/ de hacerme en todo inmortal" ³²; "hojillas verdeluz de primavera"³³; "¡Qué rumor en la tarde dorada,/ de los álamos verdes sobre el agua!"³⁴; "Verde oro y oro verde [...] ¡No acaba la hoja con sol,/ ante nuestro corazón!"³⁵; alguna tan significativa como "Atravesando hojas, el sol ya

cobre viene/ a herirme el corazón. ¡Yo quiero ser eterno!"³⁶. Naturalmente que el tú no es por ello Juan Ramón, sino una parte del yo que ama a Juan Ramón, mejor dicho, lo que a sus ojos representa: la poesía como una búsqueda vital de la belleza.

Si ahora relacionamos este poema con "Se me fueron haciendo...", comprobaremos que lo que entonces se dijo, se corrobora simbólicamente en este poema: se trata del conflicto entre dos modos de entender la existencia y el mundo; entre el intrasubjetivismo contemporáneo y el yo en el mundo postcontemporáneo, es decir, el nosotros, nueva emoción que trae consigo la idea de un hombre "manchado" y "dolorido"; el conflicto, finalmente, entre dos modos de expresión poética. Sucede ello, sin embargo, en un poema plenamente irracionalista, en un libro marcadamente irracionalista. La cosmovisión de Hierro, más en Alegría que en Tierra sin nosotros, se ajusta a la de su tiempo de un modo pleno; no así la poética que la expresa, que no por ello aparece anclada, sino enriquecida, porque está sirviendo de sostén para expresar una realidad nueva.

3.1. La perspectiva existencial como causa de la acentuación del irracionalismo.

No podemos perder de vista el poema "El rezagado", porque es desde esa perspectiva, desde la que se va a estructurar Alegría: Dos reinos, dos yoes, uno aparentemente muerto, otro, voluntariamente vivo. El mundo es contemplado desde la perspectiva de un hombre que ha optado racionalmente por la alegría nacida tras el dolor, por formar parte de un universo en el que los gozos y penas son colectivos, pero, sobre el que, irracionalmente, vuelven los recuerdos, el peso del pasado. La misma perspectiva de "El rezagado" se repite en poemas como "Después de la lluvia de otoño", "Interior", "El recién llegado", "El buen momento", "Luz de tarde", "Recuerdos", "Alegría". Es curioso que en tres de ellos aparezca la misma imagen que en "El rezagado" para describir al personaje que, como tú o como él, no es sino un otro yo. En "El rezagado" era "la imagen de un hombre llevando en su frente la luz del crepúsculo rojo" (p. 92); en "Después de la lluvia de otoño", "Tenía la frente perdida en las nubes más altas" (p. 96); en "Interior", "Nadie quiso mirarle la frente dorada/ donde pronto la luz, como un zumo de fruta, se haría violeta" (p. 98); en "Luz de tarde", es "el muchacho que guarda en su frente la luz de la tarde" (p. 113). Es curioso también que en dos de ellos la aparición del personaje misterioso venga anunciada de igual modo; si en "Después de la lluvia de otoño" es "He sentido el rozar de

unos pies a mi lado" (p. 96), en "El recién llegado", es "He oído a mi espalda rozar sordamente la hierba" (p. 104). Es interesante señalar este fenómeno de intertextualidad porque indica la dificultad del poeta para expresar la idea ("Se me fueron haciendo/ las palabras difíciles") y la razón por la que se vale de un lenguaje metarracional. Es cierto que, a veces, el conflicto se expresa de modo bien evidente, como vemos en estos versos de "El buen momento":

Pero hay cosas que no mueren
y otras que nunca vivieron. 10
Y las hay que llenan todo
nuestro universo.

Y no es posible librarse
de su recuerdo (p. 110).

Pero no es lo frecuente, como el análisis de un poema como "Interior" demuestra:

Ya nadie sabía qué hacer, qué palabra
decir. No quisimos romper el silencio.
Entraba la luz, nos llegaba la luz.
Pero nadie sabía qué hacer, qué palabra
decir. Cada uno miraba sus manos, 5
cada uno tenía sus manos mojadas de sombra.

Arriba, en la abierta ventana, de cara al poniente,
seguía él mirando.
Ya nadie sabía qué hacer, qué palabra
decir. Nadie quiso mirarle la frente dorada 10
donde pronto la luz, como un zumo de fruta, se haría violeta.

Cada uno miraba sus manos.
 Cada uno sabría que él pronto vendría
 con la tarde en los ojos abiertos
 y en los labios, temblando, la bella palabra.

15

Arriba, en la abierta ventana,
 de cara al poniente, seguía él mirando,.
 Y ya nadie sabía qué hacer, qué palabra
 decir, de qué modo anhelar,
 cómo hablar sin romper antes que él el divino silencio. 2 0
 (pp.98-99).

Debemos olvidar que hemos captado intertextualmente el significado del poema, para centrarnos en la gran riqueza irracional con la que esa idea que ya conocemos nos es ahora comunicada, en un poema en el que, desde un punto de vista lógico, no existe la menor irracionalidad: un grupo de personas mira en silencio, sin atreverse a romper el de alguien que mira desde una ventana. Aurora de Albornoz afirma de este poema:

Más interesante, sin embargo, me parece apuntar que, a medida que los libros van naciendo, el autor va buscando formas distintas de "testimoniar"; de hablar de sí, o de otros. Por ello, si en algunas ocasiones es posible hablar de "testimonios directos" -sobre sí, o sobre una colectividad- otras veces tendríamos que referirnos a "testimonios velados": es decir, a poemas donde intuimos una base real, objetiva, que el poeta no quiere borrar del todo, pero sí guardarla y devolverla en forma "confusa" y "velada". Ejemplos de este tipo de velado testimonio hay ya en algún texto de los primeros libros - así, entre otros, el poema Interior, de Alegría- pero son mucho más abundantes en la poesía última: en la más "alucinada"³⁷.

Varios errores encierran, a nuestro juicio, estas palabras de Aurora de Albornoz. En primer lugar, no es cierto que esos llamados "testimonios velados", tal y como ella los define, sean una nueva forma de testimoniar, porque ejemplos similares podríamos encontrar, y lo hemos hecho, en Tierra sin nosotros ("Pasos", por ejemplo), aunque, en efecto, si prescindimos de la definición de "testimonio velado" que Albornoz nos ofrece, sí que podríamos señalar una acentuación de lo ya hallado o ensayado en Tierra sin nosotros. En segundo lugar, ¿por qué hay que suponer una base real no borrada del todo que se esconde tras el poema? ¿Qué diferencia habría si fuera real lo comunicado? ¿Y si no hubiera sino invención? Lo importante no parece ser esa base de realidad/irrealidad, sino cómo el lector la capta³⁸. Y en este poema, el lector, que no juzga ilógico el enunciado del poema, percibe una emoción diferente de la que el significado denotativo de las palabras comunican; es decir, estamos ante un símbolo heterogéneo continuado, o, mejor, dos símbolos heterogéneos continuados, o, al menos, así los vamos a analizar, aunque quizá hallemos ante un caso intermedio entre el símbolo homogéneo y el heterogéneo³⁹, pues en buena lógica el contenido del poema puede ser juzgado tanto de verosímil, como de inverosímil.

¿Qué elementos aparecen en el poema capaces de crear en nosotros tan fuerte emoción de irrealidad y de sueño? El poema nos hace visualizar una escena quieta, paralizada, aunque a punto de romperse. El lector no ve sólo a un hombre que mira por la ventana, contemplado por otros. Siente la presencia de una aparición de luz y belleza, inquietante; percibe la aparición de alguien conocido, ido para siempre y ahora vuelto. ¿Cómo se ha creado esa emoción? Las palabras que usa José Hierro además de su significado lógico consiguen simbolizar irracionalmente cuanto decimos. Palabras y sintagmas como "luz", "silencio", "frente dorada", "vendría", "divino silencio, en contraste con "sombra"⁴⁰ (y acompañadas de los reiterados pronombres interrogativos, así, claro está, como de un contexto que muestra la indecisión de quienes lo acompañan en la escena y no quieren mirar sino sus manos, ahora "mojadas de sombra"), son los elementos que crean esa emoción de un ser que viene como una aparición de luz.

Pero no acaba ahí el poema, pues hemos también de explicar cómo esa emoción está rodeada de otra emoción que la envuelve, y que no es la de la evidente confusión, sino la de la no menos clara tristeza que rodea la escena, sentimiento que, sin embargo, no se enuncia, sino que se capta por vía irracional. Del mismo modo que en el caso anterior, son palabras como "sombra", "violeta", "tarde", en oposición a

"luz" y "dorada". Vemos así dos series encadenadas y entrelazadas de símbolos heterogéneos.

Lo demás es confusión, conseguidísima en este poema: "qué hacer", pregunta reiterada cuatro veces, al igual que "qué palabra"; o las preguntas finales "de qué modo anhelar/ cómo hablar". Fijémonos en que esas preguntas pueden también funcionar como símbolos heterogéneos, pues percibimos que van más allá del caso concreto, sobre todo si las ponemos en relación con los versos "Cada uno sabía que él pronto vendría/ con la tarde en los ojos abiertos/ y en los labios, temblando, la bella palabra". Frente al "qué palabra" del nosotros del protagonista poemático, tenemos la concreción del artículo determinado, contraste que, sin duda, comunica simbólicamente la "perfección" de ese misterioso él⁴¹ que se aparece.

Racionalmente, el poema se presta, a partir del análisis irracional, a variadas interpretaciones que no son del caso ahora. El lector atento de Alegría percibe, como aquí se ha sugerido, la cercanía de contenido de este poema con otros como "El rezagado", y con las interpretaciones que de ese poema ofrecíamos. Pero, sobre todo, sería interesante comprobar que, aunque no imprescindible, desde Alegría se hace cada vez más evidente la posibilidad de una lectura intertextual de los poemas, lo que, reiteramos, en nada

afecta a que cada uno tenga sentido en sí mismo. Pero, lo innegable es que el lector de Alegría comprende mejor un poema como "Interior" si lo relaciona con los otros mencionados que dan cabida al mismo debate, y, en concreto, con otro poema como "El recién llegado", del que reproducimos algunos versos:

Yo sé bien que te acercas. (He oído a mi espalda rozar sordamente la hierba. Parece que rompes la luz a tu paso.) [...]	3
Acaso te estés preguntado por qué no te miro a los ojos [...]	6
Pero yo estoy mirando en las aguas el cielo, ya roto, mi imagen, ya rota, y temo que tú, así, comprendas que es roto como hay que mirarnos, huyendo en el tiempo, cayendo a otras manos que no son las nuestras, para ver la alegría madura y saber que el destino se cumple. [...]	15
Yo sé bien que te acercas y no quiero mirarte. Porque temo que tú no comprendas y me llames igual que lo hacías apagando la brisa y el mar en tu reino lejano.	30

(pp. 104-105).

La idea es la misma, algunas expresiones también, pero este poema expresa más claramente el conflicto, aun cuando, como en el anterior, se ha valido de técnicas irracionalistas. La diferencia entre este poema e "Interior" reside en que, en determinado momento del poema, lo que no se había salido un punto de la racionalidad, la abandona para

hablarnos de alguien que ha vuelto a la tierra, de la existencia de dos reinos, uno de ellos no terrenal, en el que quien habla dice haber estado. La manifiesta inverosimilitud acentúa la necesaria lectura simbólica del poema⁴², cosa que también sucedía en "Interior", pero en éste no era motivada por la inverosimilitud, esto es, por el choque entre el originador y el originado, sino que obedecía a una emoción irracional que ganaba el sentimiento del lector a partir de la racionalidad y la verosimilitud. A ello, hay que añadir un segundo elemento que aparece aquí y que estaba ausente en "Interior", y es que ahora sabemos no ya sólo que el protagonista del poema, ante la aparición del ser que llega, no sabe qué hacer o no quiere mirar, sino que además se nos informa de su situación : "Pero yo estoy mirando en las aguas/ el cielo, ya roto, mi imagen, ya rota, / y temo que tú, así, comprendas/ que es rotos como hay que mirarnos [...]"⁴³. Mediante símbolos heterogéneos, el poeta nos introduce en un sentimiento a través del cual captamos la caída de quien habla, caída a la que se aferra porque la concibe como vida. De este modo, entendemos de forma más clara, aunque igualmente irracional, el debate que se vive, sin la confusión de un poema como "Interior".

Aun así, no se trata de poemas complementarios, ni se necesitan imprescindiblemente. Cada uno, escrito desde una

misma perspectiva existencial, busca por caminos diferentes la comunicación de una misma realidad, que, paradójicamente, se produce de forma muy velada en "Interior", poema que aparentemente nunca rompe las barreras de la lógica; de manera más clara en "El recién llegado", a pesar de, o, mejor dicho, por la manifiesta inverosimilitud de alguna de sus partes. La realidad que se comunica, si interrelacionamos el contenido de los poemas, puede quedar tan acertadamente expresada como en estas palabras de Víctor García de la Concha al señalar el valor de la figura del yo y del tú o el él en algunos de los poemas de Hierro:

Lo que una y otra figura encarnan, respectivamente, es, de un lado, la permanencia en el reino feliz de la luz, más allá del dolor, donde la dormición ha acallado para siempre el dolor y donde la visión, aproblemática, contempla, tranquila, la armonía de todos los seres; y de otro, el caminar por este mundo a través del tiempo, sometidos al dolor, en la sombra, tanteando la palabra oscura y donde todo, hasta la imagen de la propia identidad⁴⁴, se ve fragmentado y roto. De ahí que en "El recién llegado", el poeta que, porque quiere vivir despierto, asume el dolor y cuanto comporta, dice: "Debía salir al encuentro [...] Pero yo estoy mirando en las aguas/ el cielo, ya roto, mi imagen, ya rota, y temo que tú así comprendas... [...] y me llames igual que lo hacías/ apagando la brisa y el mar y el mar en tu reino lejano"; esto es, acallando con palabra divina el movimiento, la pasión, la rebeldía del vivir consciente.⁴⁵

Esta misma perspectiva de conflicto existencial⁴⁶ es la que motiva la presencia en diversos poemas de un protagonista

poemático que contempla la realidad desde la muerte, momento a partir del cual los tiempos se confunden y se superponen. El ejemplo más evidente lo hallamos en el poema "El muerto", que transcribimos en su totalidad:

Aquel que ha sentido una vez en sus manos temblar la alegría
no podrá morir nunca.

Yo lo veo muy claro en mi noche completa.
Me costó muchos siglos de muerte poder comprenderlo,
muchos siglos de olvido y de sombra constante, 5
muchos siglos de darle mi cuerpo extinguido
a la hierba que encima de mí balancea su fresca verdura.
Ahora el aire, allá arriba, más alto que el suelo que pisan
los vivos
será azul. Temblará estremecido, rompiéndose,
desgarrado su vidrio oloroso por claras campanas, 10
por el curvo volar de gorriones,
por las flores doradas y blancas de esencias frutales.
(Yo una vez hice un ramo con ellas.
Puede ser que después arrojara las flores al agua,
puede ser que le diera las flores a un niño pequeño, 15
que llenara de flores alguna cabeza que ya no recuerdo,
que a mi madre llevara las flores:
yo querría poner primavera en sus manos.)

¡Será ya primavera allá arriba!
Pero yo que he sentido una vez en mis manos temblar la
alegría 20
no podré morir nunca.
Pero yo que he tocado una vez las agudas agujas del pino
no podré morir nunca.
Morirán los que nunca jamás sorprendieron
aquel vago pasar de la loca alegría. 25
Pero yo que he tenido su tibia hermosura en mis manos
no podré morir nunca.

Aunque muera mi cuerpo, y no quede memoria de mí.

(pp. 96-97).

En principio, la emoción transmitida por el poema es bien clara, y ni el evidente desdoblamiento⁴⁷, ni su desarrollo alegórico permiten señalar irracionalismo alguno en el poema, ni presencia de superposición temporal alguna, toda vez que el poema no es sino el desarrollo de la igualdad yo=yo muerto. Sin embargo, entendido de esta manera, el poema no se ofrece entero, es decir, quedan partes que no engarzan con el resto, partes oscuras cuyo significado se nos escapa. Si analizamos por partes el poema, tenemos una afirmación inicial de carácter general, seguida, digámoslo así, de una demostración personal de dicho aserto, que incluye una evocación del pasado, y un final del poema, en el que lo genérico de la afirmación del inicio, emotivamente, se personaliza. Enseguida nos percatamos de una primera contradicción⁴⁸: el protagonista del poema señala, desde su muerte presente, la experiencia personal que confirma el motivo del poema; acto seguido, al desarrollarse la personalización de lo genérico, leemos: "Pero yo que he sentido una vez en mis manos temblar la hermosura/ no podré morir nunca". Quien al comienzo del poema habla de su "cuerpo extinguido", al final se refiere a la muerte de su cuerpo⁴⁹ como de un hecho futuro e hipotético. Es el choque de dos ideas lógicamente contrarias: muerte presente/negación de la muerte. Esta contradicción obliga al lector a que no se quede

tan sólo con las afirmaciones más llamativas del poema, así como a entender la necesidad de una lectura simbólica del poema, o bien, a considerar que se trata de un poema en parte fallido, y, claramente, no lo es. No lo es porque las contradicciones lógicas no lo son ni irracional ni emotivamente, porque comprendemos que esa igualdad yo=yo muerto, no es sólo una ecuación identificativa sino una superposición no resuelta de tiempos y de espacios. Es decir, el poema no nace ya completo desde sus versos iniciales, sino que se superponen contradictoriamente ideas que no expresan sino tiempos superpuestos vivos a la vez. En el poema se superpone el tiempo de la "noche completa" y el tiempo de la vida completa, nacida en cuanto que, desde la noche, el poeta ha recordado el vocabulario de lo "íntimo cordial": cielo azul, campanas, gorriones, unas flores, un niño, su madre, la primavera. Uno y otro tiempo conviven inseparablemente, porque, como quiere Gaston Bachelard, el instante poético no es sino la "relación armónica entre dos opuestos"⁵⁰, toda vez que "el poeta [...] vive en un instante los dos términos de su antítesis. El segundo término no es atraído por el primero. Ambos términos nacieron juntos"⁵¹. De este modo podemos también entender otros poemas, como "Alegría", en el que se repite, como se verá, la misma imagen desdoblada del yo "debajo de hierbas y flores":

A veces te veo más alto que nubes y estrellas,
a veces te veo caído.
A veces te veo surgir tras los montes.
Los ojos los tienes nublados de azules muy fríos.

¡Yo que soñé para ti las distancias, 5
toda la vida, la luz, los caminos!
¡Yo que te quise feliz en tu reino,
amigo!

¡Verte pisar por los pies de los hombres!
¡Verte olvidado, mi pobre dormido! 10
¡Verte debajo de hierbas y flores,
tierra feliz para el viento y el trigo!...(p.147).

Leído en un sentido literal, el poema ofrece las palabras que el protagonista poemático dirige a un tú, pero igual que en el poema anterior volvemos a encontrar las contradicciones lógicas que entorpecen esa primera lectura: la primera estrofa nos habla del tú como de alguien vivo; la última, como de alguien muerto. A partir de esta contradicción, la comprensión del poema ha de pasar retroactivamente por los procesos de la irracionalidad para comprender su verdadero significado, que no viene dado por el entendimiento del tú como un desdoblamiento, cosa que el lector de poesía contemporánea tiene en mente como posibilidad desde el momento en que aparece una segunda persona no explícita, sino por la necesidad de entender lo que se nos cuenta como el parlamento de un yo en cuyo presente se está superponiendo el pasado. Al tiempo, como en

la mayoría de los poemas de Alegría, volvemos a encontrar que el poema se enriquece desde una lectura que tenga presente el significado global del libro⁵², que no es otro que el debate del poeta entre la alegría a la que ha llegado por el dolor, y el peso, feliz y amargo a un tiempo del pasado. El título del poema, "Alegría", apoya racionalmente, desde la intertextualidad, la interpretación del poema como una superposición temporal, porque el lector de este libro comprende el valor ambiguo y conflictivo del término "alegría", y el proceso que a ella lleva, de modo que el título confirma la intuición irracional, captada emotivamente, de que el protagonista poemático es el yo que ha llegado a la alegría desde el dolor, y el tú al que se dirige, ese mismo yo, desdoblado, cuyo tiempo no ha muerto sino que vuelve superponiéndose sobre el presente⁵³, y modificándolo y condicionándolo, porque, como afirma Octavio Paz:

[...] la fecha mítica no muere: se repite, encarna. Así, lo que distingue al tiempo mítico de toda otra representación del tiempo es el ser un arquetipo. Pasado susceptible siempre de ser hoy, el mito es una realidad flotante, siempre dispuesta a encarnar y volver a ser. [El subrayado es nuestro]

Y más adelante:

El tiempo del poema es distinto al tiempo cronométrico. "Lo que pasó, pasó", dice la gente. Pero para el poeta lo que

pasó volverá a ser, volverá a encarnar.⁵⁴

Es la misma idea que la expresada por José Hierro en "El momento eterno":

Sé que somos la suma	6
de instantes sucesivos	
que el tiempo no destruye.	
[...]	
Aquel que ahora recuerdo	
seguirá siempre en sombras	
aun cuando el sol me alumbre.	20
(pp. 110-111).	

De esta realidad ha de surgir el misterio y la confusión, expresadas mediante el lenguaje del irracionalismo poético, como hemos visto, y como se podría comprobar de modo especial en poemas cuya carga emocional nos conmueve, pero cuyo significado lógico parece escapárseles. Sucede lo que decimos en poemas como "El que da la alegría", "Evasión", "Amanecer", "Evocación". En estos poemas, como en los que venimos comentando, el lenguaje empleado es el del simbolismo: la anécdota que da principio al poema, si existe, se diluye para dejar paso a la impresión, que es lo que finalmente se nos comunica. Un caso extremo lo percibimos en el poema "Evocación", en el que se nos habla de una ella difícilmente identificable, aunque sería indiferente si el referente estuviera meridianamente claro, pues en su retrato,

y es lo que ahora nos interesa, todo se ha puesto en manos de la impresión:

Para verla completa tengo que tener los ojos cerrados; sentir, pesándome en el alma, sus tristezas y sus cansancios. Mas, ¿cómo entrar en su misterio y con qué cántico cantarlo?	5
Si yo dijese que era como un gran galeón varado; como una orilla donde el agua duerme su sueño milenario; como una frente que coronan maravillosos fuegos pálidos; si dijese lo más hermoso, no diría su nombre exacto, pues, ¿cómo entrar hasta su centro, cómo ponerlo en vuestras manos, cómo exprimir su corazón y ofrecerlos el zumo amargo, cómo entregárola desnuda con sus albas, sus montes mansos, con la música de sus vientos y la música de sus álamos? Para saber como es tendríais que tener los ojos cerrados, desvanecerla en el recuerdo, alejlarla de vuestro lado,	10 15 20
y volver fatalmente a ella y verla todo derrumbado (pp. 141-142).	25

El poema no es sino un intento de hacernos visualizar irracionalmente la descripción de ella. Aunque anteriormente no nos hemos referido a ese aspecto, resulta ahora interesante traer a colación algunas ideas de Bousoño sobre

el funcionamiento del símbolo poético que servirán para poner de manifiesto el grado excepcional de irracionalismo del poema que comentamos. Señala Bousoño que "todo símbolo nace ante el lector del hecho de que éste, al leer, tropieza con un absurdo"⁵⁵, absurdo que puede ser lógico ("simbolismo de conexión") o, además de lógico, emotivo ("simbolismo de inconexión y autonomía")⁵⁶. En los dos casos, los símbolos muestran una doble contextualidad; son "contextuales, en cuanto que todo símbolo surge de un desatino, que es relativo, en efecto, a un contorno verbal; y contextuales también, en cuanto que sólo contextualmente cabe su arreglo o compostura (estableciendo una relación emocional no disparatada entre originador y originado o entre una emoción, nacida de un originador, y un originado)"⁵⁷. En todos los casos de irracionalismo poético señalados hasta el momento, si volviéramos sobre ellos, comprobaríamos lo afirmado por Bousoño. Sin embargo, en el poema mencionado, la cuestión se complica enormemente, porque no sabemos qué o quién es ella⁵⁸. En principio, el poema puede ser entendido como un retrato racional de ella, pero tal posibilidad se desvanece enseguida en cuanto que pronto percibimos que, por ejemplo, la serie de imágenes que se inician con "como", difícilmente, desde un punto de vista lógico, pueden ser atribuidas a un mismo referente⁵⁹. Captamos la necesidad de un entendimiento

irracional, pero en principio se nos escapa porque, caso curioso, lo que se nos ha ofrecido es el originado, no el originador, y es a partir del primero como podemos entender el segundo. Este tipo de composiciones es frecuente en poesía, pero, generalmente, conocemos, aunque no sea con exactitud, el carácter humano o no humano, animado o no animado del referente. Pero, en este poema, ella puede ser Santander, la alegría, una mujer, la belleza. Encontramos, desde el poema, razones que justifican cada una de las opciones, y otras tantas que las niegan. Pero esto sucede en una lectura racionalizada del poema, porque, en principio lo que se nos impone es una absoluta irracionalidad, en la que los originados se muestran como predicados irracionales de un originador que no conocemos, ni contextualmente se nos dibuja con claridad , impidiendo la construcción de puentes preconscientes que posibiliten la comprensión.

¿Significa cuanto decimos que nos encontremos ante un poema fallido, incapaz de comunicar? En absoluto; la comunicación se establece y de forma particularmente aguda, pero, preguntados por el contenido de esa emoción, sólo sabríamos decir que el poeta evoca un algo difícil de definir, hermoso y a la vez terrible. Lo consigue el poeta mediante este irracionalismo extremado basado en la más pura alusión, así como en la utilización de lo que podríamos

llamar, si conociéramos el originador, imágenes visionarias ("Si yo dijese que era/ como una gran galeón varado [...]", etc.) o símbolos heterogéneos ("[...] cómo entregárola desnuda/ con sus albas, sus montes mansos [...]", etc.). Reparemos en que, de ese modo, se consigue la visualización pretendida ("Para verla completa tengo/ que tener los ojos cerrados"), aunque, como ya se ha dicho, sin contornos precisos⁶⁰.

Otros poemas de Alegría muestran no menores grados de misterio, como "Alucinación"⁶¹, "Amanecer", "Madrugada con Niebla", o "El que da la alegría", en el que destacan sus dos versos finales:

Pero que nadie pueda
adivinar su nombre (p. 98).

15

Estos versos muestran la certeza de que el misterio no es sólo cuestión del resultado, sino también de intención, es decir, de algún modo, el afán de claridad tantas veces defendido por Hierro, es, en ocasiones, negado no sólo por la sensación de misterio que el lector percibe en la lectura de muchos de los poemas de Alegría, y que aquel no tiene por qué pensar que sea premeditado por parte del autor, sino también por una deliberada voluntad del poeta. Está funcionando, como decíamos al comienzo de este trabajo, no sólo la carga del

aprendizaje poético que conduce a Hierro hacia el irracionalismo poético, sino también, y sobre todo, ese pudor vital que acrecienta el ya de por sí creciente pudor de la poesía contemporánea.

Ese pudor se hace más evidente para transmitir la pena que la alegría⁶². Hasta ahora, nos hemos detenido más en analizar el irracionalismo de los momentos en que el debate se volcaba hacia el lado de la confusión, pero no es posible olvidar el fuerte vitalismo que, al mismo tiempo, respira todo el libro, y que encontramos en el poema inicial del libro, "Llegué por el dolor a la alegría", o en otros como "Viento de otoño", "Canción", "Creador", "Por qué olvidas...", "Evasión", "Nordeste", "La llama", "Razón" (p. 128), "En mí la siento...", "Madrugada con niebla", "Pastoral", "Razón" (p. 147). En todos los poemas señalados, el irracionalismo poético es evidente, aunque en algunos de ellos desaparezca esa nota confusa, misteriosa y contradictoria, cuya expresión el irracionalismo facilita, pero que no necesariamente conlleva. Y, sin embargo, en muchos de ellos, aunque no en todos, el irracionalismo se amortigua. No lo hace en un poema como "Evasión" o "Madrugada con niebla", pero sí en otros como "Viento de otoño", "Razón" (p. 128), "En mí la siento...", etc., en los que, generalmente, el irracionalismo poético suele estar expresado

por su primer tipo, es decir, mediante símbolos heterogéneos que utilizan el léxico de la naturaleza como clave de la sugerencia.

3.2. La naturaleza.

La perspectiva existencial que sostiene Alegría es similar, en esencia, a la de Tierra sin nosotros. De este modo, y aunque ya hemos señalado el mayor grado de irracionalismo poético de Alegría, es lógico esperar también en este libro la presencia de los símbolos de la naturaleza como expresión del conflicto vivido, tal y como sucedía en Alegría, donde generalmente aparecían con el valor de símbolos heterogéneos. Algunos de los poemas comentados anteriormente han respondido ya, implícitamente, a la cuestión que ahora planteamos, pero conviene que, aunque de modo rápido, señalemos cómo en Alegría se repite ese mismo tono de íntima unión yo-naturaleza. Mediante símbolos heterogéneos, volvemos a encontrarnos que el debate que da sentido al libro, el de la alegría recién ganada tras el dolor, y, al tiempo, el de la atracción del pasado previo al dolor y la amargura del pasado vivido como dolor, se expresan mediante símbolos heterogéneos que con frecuencia se valen del léxico de la naturaleza. Y así, ante esa primera

sensación, leeremos versos en los que aprender a nombrar de nuevo será repetir los nombres de siempre, como en estos del poema "La ilusión":

Pero así se siente entera [el alma];
canta libre entre los árboles;
pone nombres a las cosas
entre las que pasa y arde: 20
aquí está el sol, aquí el viento,
aquí nubes, aquí mares (p. 136).

En otros momentos, sin embargo, el poeta siente que el mundo hunde sus bases, nombradas con las mismas palabras que en poema anterior, como puede verse en el poema "Desaliento":

¿Ya no sois para mí:
primaverales hojas, 55
espigas del estío,
frutos que otoño dora,
risas que se deshacen,
ojos contra las olas,
tallos verdes del viento 60
que el mismo viento encorva? (p. 132).

La unión puede incluso manifestarse de un modo más evidente, como se ve en estos versos, que también es forzoso entender como símbolos heterogéneos, y en el que el sentido irracional tendría como en el caso anterior el mismo valor de sugerencia de todo aquello que sea relacionable con lo "íntimo cordial":

¡Oh, nubes, soles, ríos,
estrellas, olas, chopos,
rocíos:
me doléis en la carne 45
cada vez que os miro! (p. 146).

De este conjunto, destacan cinco poemas plenamente simbolistas, "Verano", "Otoño", "Serenidad", "Canción de primavera" y "La llama", caracterizados, salvo "Otoño", por su brevedad y por su metro de arte menor, en un libro en el que muchos de los poemas más significativos muestran una tendencia clara al verso largo, libre⁶³ basado en el pie acentual⁶⁴ de hasta incluso veinticuatro sílabas⁶⁵, aunque son también frecuentes las combinaciones de versos enneasílabos y endecasílabos con otros de arte menor⁶⁶. En estos poemas, excepto en "Otoño", el ritmo contribuye a crear esa sensación de ascensión y plenitud, despojada de la angustia y la confusión de la que, en buena medida es responsable, al darle adecuado cauce, el peculiar verso libre empleado por José Hierro en otros poemas. En estos, todo se reduce a la impresión. El más llamativo es el titulado "Serenidad":

Cielo gris, amigo,
cielo gris.

Sereno latido
de la tarde, amigo,
cielo gris. 5

Qué ramas mecidas
del viento, suspiran
por el cielo gris.

Cuántos pinos suben
sus copas de nube
hacia el cielo gris. 10

Todo es lejanía.
Abajo el mar riza
su amargo marfil.

Éxtasis divino. 15
Cielo gris, amigo,
cielo gris. (pp. 94-95).

El ritmo resulta fundamental en el poema: la alternancia de los versos de seis y cuatro sílabas, la asonancia de la rima, los exclamativos, las numerosas pausas versales e intraversales, creadoras de silencio⁶⁷, la suavidad de los encabalgamientos, crean, como afirma Bonnie M. Brown, "a sensation of soft, gentle harmony"⁶⁸. Ahora bien, a pesar del valor ascensional del poema, la idea de plenitud no es completa porque, al tiempo, nace la sugerencia de melancolía⁶⁹. El poema funciona como un símbolo heterogéneo encadenado, en el que las palabras "gris", "mecidas", "suspiran", "nube", "lejanía, que, en su sentido lógico, acompañan adecuadamente el valor ascensional del poema, se encadenan para simbolizar esa idea de melancolía que, en relación a la ascensión, viene a simbolizar, de algún modo, la imposibilidad del deseo. El poeta se proyecta en el cielo,

en la tarde, en las ramas, en los pinos. La sensación que crea con ese ambiente es el de subida, serenidad ("sereno latido/ de la tarde"), plenitud ("éxtasis divino"); sin embargo, la encadenación de los símbolos heterogéneos matiza esa sensación, del modo ya dicho. A ello, podemos unir el valor simbólico de dos versos que se encaminan en dirección contraria al resto del poema: "Abajo el mar riza/ su amargo marfil". La emoción que suscitan estos dos versos se presta a una doble interpretación: por una parte, pueden simbolizar el mundo que, en la ascensión, se abandona, pero también cabe interpretarlos como una correspondencia que vendría a unir su significado al que el símbolo heterogéneo nos ha proporcionado; es decir, esos dos versos, que nada dicen ni de la serenidad ni del éxtasis, estarían simbolizando la permanencia de todo aquello que con la subida se pretendía negar.

Resulta curioso el resultado al que nos lleva el análisis de un poema al que, en principio, nosotros mismos hubiéramos conferido una adscripción guilleniana, que posiblemente posea en alguna medida, aunque es evidente que no a todo poema breve, de verso corto y de contenido exultante en la búsqueda y consecución de la belleza y perfección, pueda achacársele una ascendencia guilleniana, porque iguales elementos los podemos encontrar en un poeta

anterior a Guillén, y afectivamente tan próximo a Hierro como Juan Ramón Jiménez. Así, y tras afirmar la presencia de este poeta, Douglass M. Rogers⁷⁰, señala la presencia de Guillén en los primeros versos la siguiente "Canción de primavera":

Hojitas de oro tierno.	
Primaverales zumos.	
¡Cuánta flor amarilla!	
¡Qué verde, limpio y húmedo!	
¡Qué divino expresarse	5
con cantos, aguas, juncos,	
brisas, soles, orillas,	
aves, nubes, crepúsculos...!	
Se tomaría negra	
la mañana; desnudos	10
los árboles; los vientos	
ya para siempre mudos;	
tendría yo cerrados	
los ojos, y mi último	
latido, mi alegría	15
primaveral, mi mundo	
sometido a la sombra	
estallaría en surcos,	
se rompería en soles,	
ardería en capullos,	20
abriría la tierra	
con su poder oscuro.	
Mi vida llenaría	
de primavera el mundo (p. 99).	

Otra vez la naturaleza para expresar, mediante el simbolismo heterogéneo y la superposición temporal,

realidades que en sentido estricto no comunica. Pero también, otra vez, un elemento ambivalente que niega o, al menos, quiebra, de modo sutil la plenitud del nacimiento desde la muerte ("mi mundo/ sometido a la sombra/ estallaría en surcos"); es el condicional que, con su enorme riqueza de significaciones, matiza el contexto en el que se sitúa. La gramática de la Real Academia dice del condicional que es "el futuro del pasado. Como es un tiempo imperfecto, queda indeterminado el término de la acción, la cual, medida desde el momento en que hablamos, puede ser pasada, presente o futura"⁷¹. El protagonista, por tanto, habla de un futuro hipotético desde el pasado, de un futuro que, desde el presente en el que narra, es, a su vez, pasado, y, además, pasado no cumplido, truncado. De este modo, el simbolismo heterogéneo que recorre todo el poema, adquiere una nueva significación, en el que el sentimiento de plenitud descrito en las dos primeros estrofas lleva al protagonista a una especie de sueño, del que aquél se distancia ya desde el primer momento con la elección del condicional, en lugar de haber optado por un pasado o un presente. Leído de esta manera, no podríamos repetir con Rogers su afirmación, realizada al hilo de este poema, de que "igual que en Cántico, el fundirse con la naturaleza, al llegar a la esencia de sus elementos, el serlos, significaría la llegada

a un orbe trascendente en que se perderían los límites de tiempo y espacio [...]"⁷². Acabamos de ver que el poema es un reflejo del intento por borrar esos límites, no el lugar de su consecución; de ahí su sutil dramatismo.

En muchos de los poemas en los que se pudiera advertir esa sensación de plenitud ascensional a la que aludíamos, algún elemento aparece para mostrar su imposibilidad⁷³; algunas veces será tal sutil como sucede en los dos poemas mencionados; en otras ocasiones, la ruptura del sueño es expresada con claridad, como sucede al final del poema "Nordeste":

Y siento la amargura
de soñar hermosura
que no ha de ser para nosotros

30
(p. 115).

Hemos vuelto a encontrar, de esta manera, que la perspectiva existencial de la que parte Alegría no desaparece ni aún en los poemas que, aparentemente, suponen un triunfo de la alegría, motivo que explica también su expresión irracionalista. Alegría es el empeño de José Hierro por encontrar la armonía⁷⁴, por vencer a la muerte, pero se trata de una "precaria victoria"⁷⁵, de modo que "Cuando el lector acaba el libro, queda flotando un presagio de desesperanza y

de muerte"⁷⁶.

3.3. Narrativismo. Lenguaje directo.

Siguiendo estrechamente las declaraciones y juicios teóricos de Hierro, afirma Gonzalo Marzol que

[...] para Hierro hay una relación directa entre la prosa (novela o cuento), la poesía narrativa, la poesía épica, e incluso el periodismo ("reportaje" procede de ese ámbito), por la común vinculación a unos hechos (representan la dimensión histórica del poema y la perspectiva "exterior" de la realidad); y que, correlativamente, la alucinación representará sus opuestos correspondientes: la poesía, la lírica, la atemporalidad [...]⁷⁷.

Introducimos este apartado con esta cita porque queremos ahora detenernos brevemente en el análisis de algún poema que muestre cómo al lado de los anteriores modos de expresión irracionalista que hemos comentado, aparecen en Alegría momentos de un nuevo modo de nombrar poético que, de hacer caso a la afirmación de Corona, tendríamos que calificar como narrativo, como épico, como periodístico, es decir, como "reportaje". Y convendría, sin embargo, señalar la inconveniencia de referirse a este tipo de poesía con términos tan ambiguos como los citados. Si, por ejemplo, poesía narrativa es la que cuenta una historia, ¿tendríamos

que llamar "reportajes" a los poemas de Machado y Juan Ramón en los que esto sucede?. Por otra parte, salvo dos o tres poemas, la obra de Hierro no ofrece muestras de poesía épica, al menos si por ello entendemos una poesía combativa como la que, en determinados momentos, escribieron poetas como Gabriel Celaya, Ángela Figueroa o, en otro ámbito, Bertold Brecht. Parece que los términos se confunden, o, lo que es peor, se toman como verdades las afirmaciones coyunturales del poeta, sin acudir a comprobar si ello es verdad en su poesía. En la afirmación de Corona incluso se contraponen esa poesía narrativa y la poesía lírica⁷⁸, cuando Hierro no parece separarlas:

Para mí la poesía de hoy ha de ser épica, semejante a la novela. Reconoceré a mi poeta nuevo cuando lea el poema narrativo donde esté mi historia y mi intimidad. Donde todos leamos nuestra historia y nuestra lírica⁷⁹. (El subrayado es nuestro).

Esta sí sería la intención de Hierro, como muy bien ha analizado Pedro J. de la Peña en varios de sus trabajos⁸⁰ en los señala en la poesía "la fusión o unión de lo lírico y lo épico como una meta deseable y buscada"⁸¹. De esa fusión nacerá un peculiar tono poético del que apenas si encontramos momentos relevantes en sus tres primeros libros, aunque sí, para crecer y enriquecerse a partir de Quinta del 42. Pues

bien, en Alegría es posible señalar algunos de esos momentos de lenguaje directo⁸² poseedores de una especial tensión poética basada precisamente en la ausencia de los elementos constitutivos de su poética hasta ese momento. Lo vemos, y de manera especial, en el poema que cierra el libro, "Fe de vida":

Sé que el invierno está aquí, detrás de esa puerta. Sé que si ahora saliese fuera lo hallaría todo muerto, luchando por renacer.	5
Sé que si busco una rama no la encontraré. Sé que si busco una mano que me salve del olvido no la encontraré.	10
Sé que si busco al que fui no lo encontraré.	
 Pero estoy aquí. Me muevo, vivo. Me llamo José Hierro. Alegría. (Alegría que está caída a mis pies.) Nada en orden. Todo roto, a punto de ya no ser.	15
 Pero toco la alegría, porque aunque todo esté muerto yo estoy vivo y lo sé (pp. 152-153).	20

"Fe de vida" es un poema que, como afirma Víctor García de la Concha, resume lo que Alegría representa de "conciencia de la temporalidad, lucha agónica, incapacidad de comunicación eficaz, victoria efímera sobre el tiempo en el

instante"⁸³. Sin embargo, el tono poético se modifica: el irracionalismo verbal que durante todo el libro ha venido proporcionado por el simbolismo heterogéneo y, en menor aunque no desdeñable medida, por el homogéneo, así como por visiones, imágenes visionarias, superposiciones temporales, etc., desaparece casi por completo en "Fe de vida". Si separamos en partes el poema, los doce primeros versos se basan en la metáfora que identifica invierno exterior con realidad íntima, a partir de la connotación de "invierno" como lo muerto, lo sin vida, idea desarrollada en los siete primeros versos, para pasar en los cinco siguientes a contagiar no ya la realidad exterior sino la realidad íntima del protagonista poemático. A partir de ese momento, el tono cambia radicalmente: la conjunción adversativa, la ruptura del verso con pausas fuertes intraversales, encabalgamientos, paréntesis, la repetición de palabras, el nombre propio. Parece como si el poeta, que ya había optado desde el inicio del poema por una imagen no compleja propia de la poesía tradicional, desarrollada de manera alegórica, quisiera romper con lo que incluso ese modo poético no complejo de decir pudiera tener de ocultamiento. Pasamos del velo del símbolo o de la metáfora, al decir directo, quizá por primera vez en toda la producción poética de Hierro. Son sólo nueve versos, pero es el tono confesional hacia el que caminará a

partir de Quinta del 42, y que tendrá su momento más cuajado en diferentes poemas de Libro de las alucinaciones.

NOTAS

1. Adonais, Madrid, 1947.

2. Lo señala José Luis Cano, "La poesía de José Hierro", art.cit., p. 6. Véanse los siguientes versos: "Todo sería nuevamente hermoso,/ aunque tu garra me arañase el cuerpo, aunque al tornar tuvieran tus mañanas/ soles más negros" (p. 37); "si sabemos cada mañana/ que gozamos y que sufrimos/ [...] ¿por qué te extraña que cantemos,/ mi buen amigo?" (p. 51); "Los dedos felices,/ aunque los hieran las agudas/ espinas. Todo el sabor agrio/ de la vida, en la lengua" (p. 60).

3. V. José Olivio Jiménez, "La poesía de José Hierro", art.cit., pp. 219-220.

4. "Introducción", art.cit., p. 17.

5. En demasiadas ocasiones, la lectura de los estudios sobre la poesía de Hierro induce a error en este punto, toda vez que no se matiza suficientemente que la idea de muerte que señalan como central en su poesía no se refiere a la realidad de la muerte como acabamiento físico, sino que su función tiende a ser simbólica. Creemos que el primero en señalarlo ha sido Dionisio Cañas en su trabajo ya citado en la nota anterior. Desde esa perspectiva, podremos entender mejor afirmaciones como la de Arturo del Villar, quien señala que "[...] la muerte es el tema central de su poesía" ("El vitalismo alucinado de José Hierro", art.cit., p. 74), consideración sin duda cierta siempre que entendamos "muerte" como el símbolo de la idea de vida negada, imposibilitada, rota. Con el tiempo, ese valor se modifica también, pudiéndose encontrar poemas en los que la muerte "tiene aspecto de aventura y de promesa" (Emilio E. de Torre, José Hierro..., op.cit., p. 188), o en los que, como bien sugiere Ángel Rupérez, "como en Rilke, es una consumación, no necesariamente un acabamiento" ("El peso del pasado...", art.cit., p. 4). Sobre la muerte en la poesía de José Hierro, pueden verse, además de los trabajos citados: Ricardo Gullón ("Mundos poéticos. Hierro, premio Adonais 1947", en Proel, 4, primavera-estío 1947, pp.163-164); Douglass M. Rogers ("El tiempo en la poesía de José Hierro", en Archivum, LXIV, enero-diciembre 1961, pp. 207, y A Study of the Poetry of José Hierro..., p. 168); Julia Uceda ("Juan Ramón en relación con los poetas Otero, Hierro, Hidalgo", art.cit., pp. 61, 63, 65); José Olivio Jiménez ("La poesía de José Hierro", art.cit., passim); Pedro J. de la Peña (Individuo y colectividad..., op.cit., pp. 147-157); Manuel Mantero ("José Hierro", art.cit., 157 y 160); Emilio E. de Torre ("El espacio en la poesía de José Hierro", art.cit., pp. 120-121).

Especialmente reseñables son las consideraciones de Dionisio Cañas en su "Introducción" al Libro de las alucinaciones (art.cit., pp. 13, 14-15, 21, 25, 26-27, 31, 59, 67), en la que precisa y matiza la evolución de la idea de la muerte en la poesía de José Hierro.

6. V., especialmente, José Olivio Jiménez ("La poesía de José Hierro", art.cit.) y Douglass M. Rogers ("El tiempo en la poesía de José Hierro", art.cit.).

7. "Si la palabra 'alegría' del título fuere sustituible, lo sería, en todo caso, por 'angustia'. Pues la raíz de este pequeño libro es la situación angustiada de un hombre para quien ya no son buenos, ya no le sirven vitalmente, los dulces engaños con que el hombre se adormece" (Ricardo Gullón, "Mundos poéticos...", art.cit., p. 159).

8. Alegría y dolor que, como señala Brown, pueden existir simultáneamente (The Poetry of José Hierro, op.cit., p. 47), radicando en esa convivencia la paradoja de Alegría.

9. José Luis Cano, "La poesía de José Hierro", art.cit., p. 6.

10. "Mundos poéticos...", art.cit., p. 160.

11. Me refiero al famoso poema de Eternidades, "Vino, primero, pura" (Juan Ramón Jiménez, Libros de poesía, Sonetos espirituales. Estío. Diario de un poeta recién casado. Eternidades. Piedra y cielo. Belleza. Poesía. La estación total. Animal de fondo, recopilación y prólogo de Agustín Caballero, Madrid, Aguilar, 1972, p. 555).

12. V. Aurora de Albornoz, José Hierro, op.cit., pp. 16 y 17.

13. Gonzalo Corona señala que "evidentemente la salvación que supone hallar la verdad no se busca sólo en las palabras, pero para el poeta son importantes, quizá porque necesita 'razones', que se logran con palabras" (Realidad vital y realidad poética..., op.cit., p. 252).

14. Véase a este respecto Douglass M. Rogers (A Study of the Poetry of José Hierro..., op.cit., pp. 169-171); David Bary ("Sobre el nombrar poético en la poesía española contemporánea", en Papeles de Son Armadans, XLIV, CXXXI, 1967, pp. 161-189, y "José Hierro's Para un esteta", en Publications of the Modern Language Association, 83, 4, septiembre 1968, pp. 1347-1352); Aurora de Albornoz (José Hierro, op.cit., pp. 77-83); Emilio E. de Torre (José Hierro..., op.cit., p. 97); Shirley Mangini González, "Entre la experiencia y la revelación: la metapoesía en la España de posguerra", art.cit.,

pp. 31-33); Dionisio Cañas ("Introducción", art.cit., pp. 29 y 55); Douglass Rogers, "Posturas del poeta ante su palabra en la España de posguerra", art.cit., pp. 59-60); Gonzalo Corona (Realidad vital y realidad poética, op.cit., pp. 245-266). Aunque en estos trabajos se podrá comprobar con mayor amplitud la importancia del tema en Hierro, permítasenos citar un poema de Cuanto sé de mí, en el que, con las lógicas diferencias, se mantiene un tono casi idéntico al de "Se me fueron haciendo...":

Entonces era el mundo
como una viola bajo el terciopelo:
la oía sólo yo.

¿No era a ti, boca púrpura;
pecho de primavera, no era a ti
a quien después volaba?

Más tarde, luz. Quería
incendiar a los hombres, ser sol, lluvia
para todos los hombres.

Se replegó. Las alas
quemadas. ¿No la escuchas, boca, pecho
marchito? ¿Tú tampoco?

Lo mismo que al principio:
¿mueres en mí, sin resplandor, poesía,
luz bajo el celemin? (p. 359).

Forzosamente, tendremos que volver sobre este tema.

15. Aurora de Albornoz señala, al comentar este poema, que se trata de "la lucha del creador y su conciencia -cada vez más clara- de la necesidad de adecuar unas intuiciones y una forma de expresarlas" (José Hierro, op.cit., pp. 80-81).

16. Gonzalo Corona interpreta en este sentido el poema "Soledad" (Realidad vital y realidad poética..., op.cit., pp. 252-257).

17. V. Aurora de Albornoz (José Hierro, op.cit., pp. 105-106, e "Introducción", art.cit., p. 16); Gonzalo Corona (Realidad vital y realidad poética..., op.cit., pp. 146-150).

18. V. Aurora de Albornoz, José Hierro, op.cit., p. 80; Douglass M. Rogers, A Study of the Poetry of José Hierro..., op.cit., p. 324.

19. V. José Olivio Jiménez ("La poesía de José Hierro", art.cit., p. 310); Fernando Quiñones ("Claves de José Hierro en su poesía reunida", en Cuadernos hispanoamericanos, , 296, febrero 1975, p. 441); Emilio E. de Torre (José Hierro: Poeta de testimonio, op.cit., p. 75); Gonzalo Corona (Realidad vital y realidad poética..., op.cit., pp. 144-150).

20. V. Aurora de Albornoz, José Hierro, op.cit., pp. 51-53.

21. Los mejores estudios sobre las opiniones teóricas de Hierro sobre su poesía y sobre la lírica en general, son los de Emilio E. de Torre (José Hierro..., op.cit., pp. 49-95), y, sobre todo, la obra de Gonzalo Corona (Realidad vital y realidad poética..., op.cit., passim).

22. V. David Bary ("Sobre el nombrar poético en la poesía española contemporánea", art.cit., pp. 169-171, y "José Hierro's Para un esteta", art.cit., pp. 1347-1352); "La metapoesía de José Hierro", en Insula, 422, enero 1982, p. 3); Dámaso López García ("Formas de conocimiento", art.cit., p. 49; Emilio E. de Torre (José Hierro..., op.cit., p. 114-123, Stixrude ("The road to Plaza sola...", art.cit., p. 219); Alberto Moreiras (La escritura política de José Hierro..., op.cit., pp. 9-34; José Olivio Jiménez ("Otra vez el tiempo...", art.cit., p. 16); pero, sobre todo, Aurora de Albornoz (José Hierro, op.cit., pp.49-54 y 78-83); Douglass M. Rogers ("Posturas del poeta ante su palabra en la España de posguerra", art.cit., pp. 58-60); Luce López-Baralt ("Poesía como exploración de los límites...", art.cit., passim); y Gonzalo Corona (Realidad vital y realidad poética..., op.cit., pp. 188-202 y 245-266).

23. Entre otros, lo han señalado Emilio Miró ("José Hierro: Libro de las alucinaciones", art.cit., p. 570); Aurora de Albornoz (José Hierro, op.cit., p. 78). A este respecto, el estudio más convincente e interesante es el de Dionisio Cañas, que entiende la poesía de José Hierro como una "poesía practicada como una vía de conocimiento de la identidad" ("Introducción", art.cit., p. 11), aunque, posteriormente, aclara que no se trata "de un conocimiento abstracto sino empírico, existencial" (ibíd., p. 37), criterio que también comparte Víctor García de la Concha (La poesía española de 1935 a 1975, op.cit., p. 634); Gonzalo Corona se muestra contrario a las opiniones de Dionisio Cañas afirmando que "Esta es una interpretación bastante a la moda (ha hecho fortuna la frase "señas de identidad", procedente de la famosa novela de 1966 de Juan Goytisolo) válida en ciertas ocasiones pero inexacta en relación con esta imagen del "ángel caído" (Realidad vital y realidad poética..., op.cit., p. 360); más adelante, señala que "Si por 'identidad' entendemos 'fe en lo propio' la poesía de José Hierro

sí sería una búsqueda de la identidad: José Hierro persigue los caminos de la recuperación de esa fe (el amor, la música, la acción...). En este contexto fe equivaldría a unidad e integración con el mundo", (ibíd., p. 361). A nuestro juicio, sería arduo señalar ahora que la polémica comunicación/ conocimiento no es sino un debate falso, pues difícilmente podríamos encontrar manifestación artística alguna que no las incluyera, toda vez que no son dos aspectos diversos sino dos planos que surgen a la par.

24. García de la Concha comenta de ese poema: "Es el lenguaje del simbolismo metarracional" (La poesía española de 1935 a 1975, op.cit., p. 646).

25. V. Víctor García de la Concha (La poesía española de 1935 a 1975, op.cit., pp. 646-648).

26. Fernando Lázaro Carreter señala la escasa importancia que buena parte de los teóricos de la literatura otorgan al tú interno del poema: "Es curioso que sea esta relación yo-tú externo la que importa a los teóricos, que apenas sienten interés, en cuanto problema poético, por el tú interior del texto. La irrelevancia le lleva a no ser indispensable en la comunicación lírica, como señala Ju. I. Levin; es un mero pretexto para que el verdadero tú, el lector, asista a una conversación íntima, en la posición de 'tercero excluido', y a la vez, de 'persona de confianza' del yo." ("El poeta y el lector", en De poética y poéticas, Cátedra, Madrid, 1990, p. 46.). En efecto, la comunicación yo-protagonista poemático y tú-lector es la que sostiene al texto, pero numerosos poemas, sobre todo a partir del irracionalismo poético, carecerían de sentido si el lector no indagara sobre la identidad del tú interior del poema, sobre todo en poemas en los que ese tú no es alguien concreto o un modo distanciador de hablar del yo, sino un tú aparentemente distinto al yo, pero que, con facilidad, puede ser identificado con el yo del poema. Sobre los posibles valores del tú en la poesía de José Hierro, entre los que se incluye el del desdoblamiento, v. Ricardo Gullón ("Mundos poéticos...", art.cit., p. 167); Douglass M. Rogers (A Study of the Poetry of José Hierro..., op.cit., p. 215); Bonnie M. Brown (The Poetry of José Hierro, op.cit., passim); Pedro J. de la Peña (Individuo y colectividad..., op.cit., p.184); Susana Cavallo (La poética de José Hierro, op.cit., pp. 118-120); Víctor García de la Concha (La poesía española de 1935 a 1975, op.cit., pp. 646-647).

27. Art.cit., p. 9

28. "Introducción", art.cit., p. 29. En esta línea pueden verse también los comentarios de Ricardo Gullón ("Mundos poéticos...", p. 167-168 -referido a Alegría-, y "Claridad y penetración de una poesía", art.cit., p. 387); Emilio Alarcos Llorach ("José Hierro: Cuanto sé de mí", en Archivum, IX, 1-2, enero-diciembre 1959, p. 441-442 -referido a Cuanto sé de mí-,; Douglass M. Rogers (A Study of the Poetry of José Hierro..., op.cit., pp. 297-305 y 337-340); Víctor García de la Concha (La poesía española de 1935 a 1975, op.cit., pp. 644-647); Susana Cavallo (La poética de José Hierro, op.cit., pp. 81-102, y "Letra y música a la vez: la canción amorosa de José Hierro", art.cit., pp. 81-86); Gonzalo Corona (Realidad vital y realidad poética..., op.cit., pp. 295-297). En otro orden de cosas, no entendemos bien la distinción que efectúa Emilio E. de Torre cuando distingue misterio de confusión: "El deseo de inteligencia no contradice ni anula el misterio, sólo la confusión", o, más adelante, "Cuando Hierro busca la confusión o la oscuridad en la poesía es porque desea dirigirse en ese poema a alguien específico [...] Pero los momentos en que Hierro busca la confusión son específicos y, por lo general, el poeta sabe que será comprendido por ese a quien le habla" (Emilio E. de Torre, José Hierro..., op.cit., pp. 111 y 113). Un poema como "El rezagado" mostraría la inexactitud de lo afirmado por de Torre, toda vez que el tú del poema no es alguien específico, y, precisamente, el misterio de la indeterminación se traduce también, por los demás elementos que aparecen en el poema, en confusión para el lector.

29. Véanse para este enfrentamiento los trabajos de Pedro J. de la Peña, Individuo y colectividad..., op.cit., y "Ego y populus en José Hierro", art.cit.

30. Ese enriquecimiento secundario, importantísimo, no es, sin embargo, tan decisivo como algunos pretenden. Parece exagerado afirmar, como hace Cavallo, que "sin la mediación de la obra entera, sin la dilucidación de las claves intertextuales, los poemas serán fragmentos inconexos del rompecabezas literario que constituye Cuanto sé de mí" (La poética de José Hierro, op.cit., p. 41.). Que consideremos exagerada esta afirmación no impide que, sin embargo, apoyemos (aunque nosotros en este trabajo no estemos interpretando la poesía de José Hierro en esa línea de investigación) el entendimiento del poema como signo que se inserta en un sistema, como ha señalado Fernando Lázaro Carreter: "El problema puede plantearse elementalmente así: cada poema puede considerarse como signo de un sistema semiótico, que es la obra total del poeta.[.../...] En otros sistemas más se inserta el poema, cualquier poema, si, sacándolo de la obra del autor, lo proyectamos sobre panoramas más amplios, sincrónica y diacrónicamente. [...] Y aún hay un sistema más amplio que llamamos

'poesía en español', si se verifica la profunda intuición de T. S. Eliot, según la cual la 'literatura' es una gigantesca ordenación de textos, cuyo sentido cambia con la incorporación de cada nueva obra. [.../...] Otro sistema, pues, en el que el poema funciona como signo: el de la 'literatura', como vasta organización en perpetuo reajuste" ("El poema y el lector (El poema lírico como signo)", art.cit., pp. 26-28).

31. Al analizar el concepto de isotopías, José María Pozuelo Yvancos señala: "Tiene razón M. Arrivé cuando apela a la noción de intertextualidad, referida sobre todo a las relaciones entre los textos de un mismo autor para dotar de condiciones de legibilidad a las isotopías connotativas. Ya Greimas había advertido que la definición isotópica era un fenómeno de lectura y ésta no podía evitar del todo las decisiones subjetivas del analista, porque lo que nunca podría postularse sería un retículo cultural que resolviera los problemas y dificultades inherentes al descubrimiento de las isotopías. Junto a unas condiciones objetivas (la redundancia de una serie de semas) existe en el análisis semántico de un texto la propia competencia del lector definida tanto con relación a otros textos (intertextualidad) como a la propia ubicación e interpretación del texto." (Teoría del lenguaje literario, Cátedra, Madrid, 1989, 2ª ed., p. 211).

32. Juan Ramón Jiménez, Leyenda, edición de Antonio Sánchez Romeralo, Cupsa, Madrid, 1978, p. 466.

33. Ibíd., p. 91

34. Ibíd., p. 241.

35. Ibíd., p. 338.

36. Ibíd., p. 340.

37. "Introducción", art.cit., p. 15. La misma idea puede verse también en su "Aproximación a la poética de José Hierro...", art.cit., donde señala: "Lo que quiero destacar es la serie de datos concretos que el poeta nos brinda. Estos datos, más que pensar, nos hacen intuir que nos hallamos ante un recuerdo de un momento vivido, que el poeta transfiguró en algo como un instante extrañamente detenido" (p. 53).

38. Al hablar del simbolismo de realidad, y no otra cosa encontramos en el presente poema, Carlos Bousoño señala la existencia en ese tipo de simbolismo de un originador "vital" (Superrealismo poético y simbolización, op.cit., pp. 212-216), que

hemos de suponer, pero "como ese originador no llegó a adquirir naturaleza poemática, como su naturaleza ha sido sólo 'vital', es como si desde la perspectiva del lector (la única importante a este respecto) no hubiera existido nunca [...] Como críticos, y movidos sólo de una estéril e impropia curiosidad, podríamos lanzarnos a la inútil tarea de fijar el originador que se nos evade. El resultado habría de ser forzosamente vano: el originador sería éste, pero acaso este otro, o el de más allá." (Ibíd., p. 214).

39. V. Carlos Bousoño, El irracionalismo poético, op.cit., p. 128.

40. Bonnie M. Brown afirma que "In this poem light suggests understanding, while darkness indicates the inability to actualize this understanding" (The Poetry of José Hierro, op.cit., p. 49).

41. Víctor García de la Concha señala ante ese él, o ante el tú de otros poemas similares, que no se trata sino de un desdoblamiento de personalidad del protagonista del poema (La poesía española de 1935 a 1975, op.cit., p. 647).

42. Véase Carlos Bousoño, El irracionalismo poético, op.cit., pp. 28-29, donde señala que la desaparición por completo del significado lógico es propia del simbolismo de irrealidad, es decir, de las visiones, símbolos homogéneos, etc.

43. Estos versos son muy importantes porque son los que nos hacen ver cómo, a pesar del conflicto que los poemas que estamos comentando plantea, la cosmovisión de Hierro se ancla ideológicamente en esa idea de ser en el mundo, de ser en un mundo convulsionado y roto, aunque permanezcan las tentaciones de paz, belleza y serenidad que también íntimamente lo reclaman. Dionisio Cañas señala el interés de estos versos que ligán la poesía de José Hierro "a un pensamiento de orden existencial: el de la fragmentación y la ruptura del yo. [...] Creo que pocas imágenes son tan potentes como la que nos entrega aquí Hierro. Cielo, reflejo de sí mismo y del otro, rotos, fragmentados, como una forma de descubrir la alegría y el destino humano realizándose en el dolor de la ruptura" ("Introducción", art.cit., p. 17). Esta es una de las características más destacadas de la poesía de la primera generación poética de posguerra. Poetas de todas las tendencias dentro de esta generación llevarán a su poesía como protagonista central a un hombre roto, partido entre el deseo y el destino. Versos de temática similar a los de Hierro sería fácil encontrarlos en todos ellos, incluso en los del grupo "Cántico", en los que no es difícil hallar, en medio de sus topica habituales, resquicios que indican un igual sentimiento. Otra cosa sería si ciñéramos el campo a ese sentimiento traducido en solidaridad con el prójimo;

veríamos recortarse la nómina a los poetas tradicionalmente adscritos a la poesía social.

44. Dionisio Cañas, al comentar "El recién llegado", señala también la importancia de esa "búsqueda de la identidad" ("Introducción", art.cit., p. 17).

45. La poesía española de 1935 a 1975, op.cit., pp. 647-648.

46. V. Dionisio Cañas, "Introducción", art.cit., pp. 16-20.

47. V. ibíd., p. 17, y Luce López Baralt, "Poesía como exploración de los límites...", art.cit., p. 396.

48. Algunos críticos han señalado contradicciones en la poesía de José Hierro, como Ricardo Gullón ("Mundos poéticos...", art.cit., p. 163) o Susana Cavallo (La poética de José Hierro, op.cit., p. 100). Douglass M. Rogers señala "discrepancias, contradicciones, polos y cambios que el poeta no ha tratado de meter dentro de un sistema hermético de sentir, pensar y poetizar. Y no es por descuido: si José Hierro es la voz del tiempo, lo es también de la vacilación del hombre" ("El tiempo en la poesía de José Hierro", art.cit., p. 229). Rogers señala que de esa vacilación surge la técnica contrapuntística, los cambios de tono, etc., aspectos que estudia muy detalladamente Bonnie M. Brown (The Poetry of José Hierro, op.cit.). Sobre la técnica del contrapunto, puede verse Víctor García de la Concha, "[Sin título]", art.cit., pp. 214 y 216.

49. Implícitamente, se inicia aquí la dialéctica del cuerpo y del alma, que tan importante habrá de ser en su libro siguiente, Con las piedras...

50. "Instante poético e instante metafísico", en El derecho de soñar, Fondo de Cultura Económica, México, 1985, p. 227. En el mismo sentido se expresa Octavio Paz, cuando afirma: "Los contrarios no desaparecen, pero se funden por un instante [...] Ese instante contiene todos los instantes. Sin dejar de fluir, el tiempo se detiene, colmado de sí" (El arco y la lira, Fondo de Cultura Económica, México, 1986, 3ªed., p. 25).

51. Ibíd., p. 228.

52. La excepcional unidad de Alegría ha sido puesta de relieve por Aurora de Albornoz, José Hierro, op.cit., p. 18.

53. Además de la implícita superposición temporal que abarca a toda la composición, el último verso del poema expresa de un modo claro y sintético esa misma idea. El poeta se dirige a un tú, a partir de lo cual entendemos la existencia de ese tú en el tiempo presente; pero, a la vez, en la descripción que de él se nos ofrece en el verso final, lo tenemos ya convertido en "tierra feliz para el viento y el trigo", verso en el que se produce una superposición temporal cuyo proceso es idéntico al que comentábamos en el poema de Tierra sin nosotros, "Oración primera", y que decía: "tierra de rodillas ante un muro" (véase 2.2.3.). Obsérvese el sorprendente parecido entre las dos superposiciones comentadas.

54. El arco y la lira, op.cit., pp. 63 y 64.

55. Superrealismo poético y simbolización, op.cit., p. 197.

56. Ibíd., p. 198. Para los conceptos de autonomía, inconexión y conexión, véase ibíd., pp. 69-194.

57. Ibíd., p. 198.

58. Otro poema de Alegría que plantea un problema similar es "Si soñaras siempre, si amaras", pero en el que el tú al que el protagonista poemático se dirige parece ser claramente una mujer. Repárese en la similitud del procedimiento:

Yo no diría de ti: era
blanca y hermosa y joven y ágil;
tenía bellos ojos tristes
abiertos sólo a realidades.
Yo diría de ti: es mi fresca
raíz que de los sueños nace,
la música de mis palabras,
el hondo canto inexplicable,
la prodigiosa primavera
que en las hojas recientes arde,
el corazón caliente que ama
olvidándose, abandonándose (p. 130).

En este caso, a diferencia del poema que comentamos, nos hallamos claramente ante imágenes visionarias, pues al ser el tú un originador de carácter humano, percibimos la ilogicidad de lo que de él se nos dice, aunque los puentes preconscientes que entendemos posibilitan eficazmente la comunicación emotiva. Aunque no es nuestra intención comentar ahora los versos citados, permítasenos poner en duda alguna interpretación que de ellos se ha dado, como la de Stixrude, que señala que "The struggle between free impulse

and implacable reflection would have a perfect solution in art" ("The road to Plaza sola...", art.cit., p. 219). Más que pensar que las imágenes visionarias que sustituyen al lenguaje objetivo posean una implícita intención de embellecer la realidad, creemos que habría que interpretarlas en la línea de concebirlas como modo de acercarse a la intimidad (recuérdese la cercanía de yo y naturaleza en toda la obra de Hierro) lo que dicho de modo directo se muestra como distante, pero no sólo por afán artístico, sino porque ese nuevo modo de nombrar expresa mejor el sentimiento.

59. Repárese por ejemplo, en la diferencia con esta estrofa de la rima XV de Bécquer:

¡Tú, sombra aérea, que cuantas veces
voy a tocarte, te desvaneces!
¡Como la llama, como el sonido,
como la niebla, como el gemido
del lago azul! (Rimas, op.cit., p.221).

Cada uno de los términos con que se identifica o compara al tú tiene en común una serie de notas que identifican a aquel con una realidad vaporosa, evanescente, en todos los casos. En el poema de Hierro, lo predicado sobre el ella carece de esa unidad, por lo que, forzosamente, tenemos que prescindir de un entendimiento de las imágenes utilizadas como si fueran de tipo tradicional.

60. La visualidad o plasticidad es el efecto primero del irracionalismo (véase Carlos Bousoño, El irracionalismo poético, op.cit., pp. 293-306 y 334-364).

61. José Olivio Jiménez dedica al poema un extenso comentario ("La poesía de José Hierro", art.cit., pp. 224-233), en el que demuestra cómo, a pesar del título, la construcción del poema es claramente objetiva, lo que, sin embargo, no lo priva de especiales notas de misterio, que, sin duda, surge de la especial tensión del poema, tensión que Víctor García de la Concha se ha encargado de señalar (La poesía española de 1935 a 1975, op.cit., pp. 641-642).

62. En el prólogo a la Antología consultada, Hierro declaraba: "[...] procuro no engañarme confundiendo engolamiento, grito y desmelenamiento, con 'angustia' y sinceridad. Porque el hombre puede llorar pero debe saber guardar las apariencias" ("Algo sobre poesía, poética y poetas", art.cit., p. 107). Más recientemente, encontramos también declaraciones en ese sentido: "he odiado siempre el protagonismo [...] Me parecía de una vulgaridad, de una ordinariez, contar desgracias a la gente [...]" (Emilio E. de Torre, "Entrevista con José Hierro", art.cit., p. 422).

63. Refiriéndose al verso libre de Libro de las alucinaciones, pero con palabras que consideramos válidas para toda su obra, afirma José Hierro: "No obstante, el verso libre que yo he utilizado en el último libro publicado, en el Libro de las alucinaciones, es relativo. Relativo porque yo he estado toda mi vida intentando hacer verso libre. Y yo me precio más de una cosa en verso, no digo en poesía, en verso, buen oído. Ahora, con buen oído no se hace buena poesía, esto es otra cuestión, ¿eh? Esto no es una vanidez [sic], sino sencillamente algo que ocurre, que es un don. Yo tengo buen oído. / Pues yo que tengo muy buen oído he tardado mucho en cogerle la cadencia al verso libre y, en cierto modo, eso que está en el Libro de las alucinaciones no es tan verso libre como puede parecer. De hecho, en la mayor parte de los casos se trata siempre de una serie de construcciones o [sic] a la base de ritmos impares, mucho heptasílabo, mucho endecasílabo, eneasílabo que puede estar encadenado dentro de una sola línea pero que en hecho [sic] puedes destruirlo y despiezarlo en esas fórmulas de verso de siete, de nueve, de once sílabas. Ves que es un verso libre, 'ma non troppo'" (Emilio E. de Torre, "Una entrevista con José Hierro", art.cit., p. 420). Reproducimos exactamente redacción y puntuación.

64. Véase Douglass M. Rogers (A Study of the Poetry of José Hierro..., op.cit., pp. 278-279); José Olivio Jiménez ("La poesía de José Hierro", art.cit., pp. 265-266 (lo estudia en Con las piedras..., pero lo hace extensivo a toda su obra); Isabel Paraíso de Leal ("Análisis rítmico de la poesía de José Hierro", art.cit., pp. 64-66); Aurora de Albornoz ("Aproximación a la obra poética de José Hierro...", art.cit., p. 277, y José Hierro, op.cit., pp. 63-66).

65. Véase el esquema que, sobre el verso y rima de los poemas de Alegría, ofrece Douglass M. Rogers (A Study of the Poetry of José Hierro..., op.cit., p. 272).

66. Véase ibíd.. Además de en los trabajos ya citados, las novedades y experimentos métricos de Alegría han sido estudiados por Susana Cavallo, en "Consonancia y disonancia: el virtuosismo prosódico de José Hierro", art.cit., pp. 291-309.

67. Sobre el silencio en la poesía de José Hierro puede consultarse un artículo de Sally Kubow, "La voz del silencio en la poesía de José Hierro", art.cit., pp. 79-90. Pueden verse, además, Susana Cavallo (La poética de José Hierro, op.cit., p. 71, y "Letra y música a la vez: la canción amorosa de José Hierro", art.cit., p. 68); Gonzalo Corona Marzol (Realidad vital y realidad poética..., op.cit., pp. 239-245).

68. The Poetry of José Hierro, op.cit., pp. 48-49.

69. Es algo que, como vamos a ver, es frecuente en toda la producción de Hierro, como señala Rogers: "En efecto, son numerosos los poemas que parecen representar la posesión, al principio, sólo para llegar más adelante al fracaso" ("El tiempo en la poesía de José Hierro", art.cit., p. 221). Veremos que el fracaso del que habla Rogers no es cuestión de un antes y un después, sino que, frecuentemente, permanece implícito en el poema, comunicándose sólo por la vía irracional de la sugerencia.

70. V. "El tiempo en la poesía de José Hierro", art.cit., p. 219, y A Study of the Poetry of José Hierro..., op.cit., p. 317.

71. Real Academia Española, Esbozo de una nueva gramática de la lengua española, Espasa-Calpe, Madrid, 1982, p. 472.

72. "El tiempo en la poesía de José Hierro", art.cit., p. 219. Sin embargo, es justo reconocer que, en otro trabajo suyo, tras señalar los puntos de contacto entre Guillén y Hierro, indica algunas de las diferencias fundamentales que los separan. Y, así, al comentar un poema de Quinta del 42, "Una tarde cualquiera", señala lo que nosotros hemos visto en Alegría, que lo que en Guillén es ascensión desde la realidad, en Hierro lo es desde el sueño (A Study of the Poetry of José Hierro, op.cit., p. 320).

73. En Machado encontramos numerosos poemas que repiten este esquema; de entre ellos, quizá el más evidente sea el poema LXII, de Soledades, que comienza con el verso "Desgarrada la nube; el arco iris" (Poesías completas, op.cit., pp. 473-474).

74. Véase Dionisio Cañas, "Introducción", art.cit., p. 16.

75. José Olivio Jiménez, "La poesía de José Hierro", art.cit., p. 191.

76. José Luis Cano, "La poesía de José Hierro", art.cit., p. 7.

77. Realidad vital y realidad poética..., op.cit., p. 306.

78. Como ya se dijo en otro momento, Corona termina hablando de 'reportajes' y 'alucinaciones' como de "Dos caminos para un mismo fin" (Realidad vital y realidad poética..., op.cit., p. 319 y ss).

79. "Poesía y poética", art.cit., p. 35.

80. V. Individuo y colectividad..., op.cit., pp. 62-141, y "Ego y populus en José Hierro", art.cit.

81. Individuo y colectividad..., art.cit., p. 78.

82. Para el estudio de los elementos creadores de prosaísmo, véase Jolanta Bartoszevska, José Hierro en su tiempo, op.cit., pp. 287-295.

83. La poesía española de 1935 a 1975, op.cit., p. 648. Como ejemplo de los peligros que supone llevar la lectura intertextual e interpretativa a terrenos no presentes en el poema que se analiza, véase el comentario que realiza Bonnie M. Brown: "In this poem winter might also represent Spain at the end of the war, when everithing was at its lowest point, 'luchando por renacer'. There is never any direct tie made, but within the context of the book the comparison seem plausible. By allusion the speaker incorporetes his concern for Spain into his perspective" (The Poetry of José Hierro, op.cit., p.51).

3. Con las piedras, con el viento (1950¹).

El tercer libro de Hierro continúa el mismo tono poético de los dos anteriores, aunque, en algunos aspectos que se habrán de ver, se acentúa para constituirse, en palabras de Manuel Mantero, en un "libro difícil, hecho bruma y sugerencia, uno de los más difíciles de Hierro"², y, a la vez, en sus cinco partes, quizá el más unitario, hasta el punto de ser considerado por algunos críticos más que como un libro como un largo poema de amor³. Ahora bien, el tema central del libro no diverge en esencia del de los dos anteriores: igual conciencia del devenir existencial y del tiempo, igual debate entre el dolor y su superación, la misma voluntad de comunicación, considerada ahora como un modo de "desendemoniarse"⁴. El amor es, en Con las piedras..., como afirma Jesús Lázaro, "una salida a la angustia existencial"⁵. La concepción del amor en el libro no debe ser dejada de lado, pero lo afirmado por Jesús Lázaro explicaría la certera impresión de José Olivio Jiménez, según la cual "la atención al problema del amor es breve en la obra, pero interesante. Significa, sin acasos posibles, la más árida y dura concepción de este sentimiento que pudiéramos descubrir en la poesía española contemporánea"⁶. Si produce esa impresión es porque Con las piedras... es la comprobación de que el amor

resulta finalmente otro intento fallido por superar el dolor⁷, o de encontrar la luz⁸, de modo que la parte final del libro nos volverá a ofrecer el retrato del "ser solo, después de la experiencia del amor cumplido"⁹. Volvemos a encontrarnos, de este modo, con un libro que aunque aparentemente, por el tema, se separe de los dos anteriores, sin embargo, en esencia continúa teniendo como base la misma perspectiva existencial. Esta misma dirección va también a favorecer la continuación del mismo modo de decir poético de los libros anteriores, sin apenas modificación con respecto a un libro como Alegría, y con los mismos matices que éste añadía respecto a Tierra sin nosotros.

El análisis detenido del irracionalismo poético que hemos efectuado en los dos últimos libros citados, nos exonera de repetirlo ahora, aunque, como es lógico, tendremos que señalar cuáles son las pervivencias, cuáles las ausencias, si las hubiere, y cuáles las modificaciones. Si Con las piedras... es un largo poema en el que se pasa de la sensación plena del amor logrado a la desesperanza ante una realidad dolorosa que nuevamente, y a pesar del intento en dirección contraria, se impone, será lógico esperar que esta evolución¹⁰, o mejor, este debate quede marcado también en el modo de decir. Pero antes de verlo conviene señalar algún matiz añadido a esa perspectiva existencial que acabamos de

considerar idéntica a la de los dos libros anteriores. En Con las piedras... será el de la dialéctica cuerpo/alma¹¹, el de su afán igualación entre ellos y el de la imposibilidad de este empeño, lo que lo conecta con el tema de la caída¹², y nos permite entender que ese debate amoroso trasciende sus límites, como afirma García de la Concha, al comentar un poema de Con las piedras...: "Hemos tocado el fondo intencional del libro: la incomunicación de los humanos"¹³.

Veamos, pues, en primer lugar, el problema de la incomunicación, y su modo de nombrarla mediante procedimientos poéticos que ya conocemos: el irracionalismo y el empleo de un lenguaje directo. Lo podemos comprobar en el siguiente poema:

<p>Antes decía: "Árbol inmóvil, montes pálidos en la distancia, mar con brisa". (Parecía, parpadeando, verde y plata, copa viva de un álamo de ensueño.)</p>	5
<p>Antes nombraba todas las cosas, como si ellas fueran mis creadoras, mi creación. Abría en ellas brechas cálidas y tocaba con manos amorosas su alma.</p>	10
<p>Ahora digo: "Mar, monte, árbol", como si fueran los olvidados, muertos</p>	15

de mi mundo encendido.
 Porque cómo decir
 "árbol", si ya no puedo 20
 hacer que mi palabra
 dé verdor a su copa
 "mar", sin que mi palabra
 agite sus espumas;
 "monte", sin que al decirlo 25
 le envuelva mi palabra
 en oros de poniente.

Cae la tarde. No vibra
 en nada aquella música
 maravillosa. Cae 30
 la tarde. Oh, no es posible
 que sea yo aquel mismo
 que antes decía: "Árbol
 inmóvil, montes pálidos
 en la distancia, mar 35
 con brisa"...

(Parecía
 parpadeando, verde
 y plata, copa viva
 de un álamo de ensueño.) (pp. 194-195).

La relación de este poema con otros similares de Tierra sin nosotros y Alegría se hace evidente, por ejemplo, con un poema ya visto de Alegría, "Se me fueron haciendo..." (pp. 125-126), con el que guarda una estrechísima relación. Es interesante comprobar la diferencia que podemos encontrar entre decir "Cuando el soñar, el sentir hondo,/ cuando el beber ávidamente/ la luz, la brisa, el agua, el aire,/ eran primero que la muerte" (p. 23), del poema "Entonces", de Tierra sin nosotros; o "Oh, decir: puerto, estrella,/ cielo azul, tarde triste./ Como las cosas dentro/ de la palabra,

libres/ de la palabra, abrían/ silenciosos países/ de aventura, tocados/ por los oros felices" (p. 126), del mencionado poema de Alegría; o los versos del poema que comentamos de Con las piedras.... La diferencia radica en la distancia del protagonista poemático con las cosas. El problema metapoético presentado nos interesa, en este momento, más que en su significación estricta, en la forma de ser presentado. En "Entonces", los elementos de la naturaleza que se enumeran son, al ser nombrados, la realidad misma, y, al tiempo, funcionan como símbolo heterogéneo de realidades más trascendentes. En algunos poemas de Alegría y, en concreto, de forma muy clara, en este poema de Con las piedras..., continúa ese modo de nombrar, pero la distancia entre narrador y palabra se acentúa, de modo que lo que, claramente, es en Tierra sin nosotros una forma del simbolismo heterogéneo, se convierte en una reflexión metapoética que tiene como base la indagación de la posibilidad de la simbolización heterogénea de la palabra. Repetimos que ello se produce desde Alegría, incluso en determinados poemas de Tierra sin nosotros (por ejemplo, en "Noche Final", en los versos: "Palabras viejas y cansadas/ que nosotros creímos nuevas,/ recién nacidas para el canto,/ para una dicha siempre nuestra" (p. 84), planteando el eterno problema de la palabra, de su verdad. En el poema de Con las

pedras..., el problema se plantea junto con otro no menos interesante, que es el del cambio de valor simbólico de un mismo significante, y que podemos relacionar con algunos asuntos ya estudiados en este trabajo con relación al símbolo del "agua" (véase 2.2.4.). Lo que en un contexto poemático puede simbolizar heterogéneamente una cosa, varía su significado en otro, viniendo, de ese modo, a dificultar la posibilidad de entender el símbolo con un significado permanente.

Pero es el primer problema el que ahora nos interesa:

Antes nombraba todas
las cosas, como si ellas
fueran mis creadoras,
mi creación. Abría
en ellas brechas cálidas
y tocaba con manos
amorosas su alma.
[...]
Porque cómo decir
"árbol", si ya no puedo
hacer que mi palabra
dé verdor a su copa,
"mar" [...]

El simbolismo heterogéneo que hemos encontrado en Hierro, frecuentemente basado en la utilización de términos provenientes del mundo de la naturaleza, tiene su base en la íntima relación que el poeta percibe entre la naturaleza y su ser; de la captación de esta unión surgirá la emoción del

lector ante un poema en el que, tras el aparente protagonismo de la naturaleza, se percibe un sentimiento humano que se proyecta en ella, lo que posibilita su funcionamiento como símbolo heterogéneo¹⁴. Vemos esa especial relación cuando en el poema se nos dice que las cosas ("árbol", "monte", "mar"), al ser nombradas, se convertían en "mis creadoras,/ mi creación". El poeta nos ofrece el significado simbólico positivo y negativo de esas palabras, y señala la imposibilidad de mantener esa unión de palabra y objeto que conducía a la verdad poética, es decir, a la verdad a través de la palabra. Pero, al tiempo que se afirma esa imposibilidad, el poeta continúa insistiendo en su deseo de que esa unión no se malogre, y, para ello, construye el poema mediante símbolos heterogéneos, o muestra su resistencia final a dar esa unión por concluida con los versos entre paréntesis que cierran el poema.

Esta composición se inscribe en la tercera parte del libro, "Desaliento". Previamente, encontramos poemas en los que la crisis metapoética a la que aludimos no existe, como se comprueba en el poema "Arboles, árboles, ¿quién..." (pp. 163-164)¹⁵; posteriormente, hallaremos otros en los que esa crisis se ha amortiguado, como se ve en el poema que abre la parte titulada "Sencillez", "Y las noches suceden ..." (pp. 209-211), en el que podemos volver a encontrar versos en los

que la presencia de lo natural funciona como símbolo heterogéneo, de igual modo a los que anteriormente observamos en un libro como Tierra sin nosotros:

Qué palabras nos llenan entonces de hermosura. [...]	20
Cómo se encierran todas las verdades en una.	25
Mirad: la primavera ya vuelve. Ya se anuncia en las yemas del álamo, en las aguas profundas. Cielos azules. Vidrios transparentes. Verduras inmensas. Lejanías de playa y humo...[...]	30
Ahora vuelve a ser todo sencillo y claro. [...].	51
Es hora de cantar, mas la boca está muda ganada por la mansa sensación de ventura. (pp. 209-211.).	65

El poeta, mediante la utilización del símbolo heterogéneo, ha llegado a ese "silencio del paraíso" del que nos habla Gonzalo Corona, opuesto al "silencio de la incomunicación"¹⁶. En otras ocasiones, lo que se poetiza es la dificultad, como en "Antes decía: 'árbol'...", o la absoluta imposibilidad, como en el poema "Otra vez han vuelto a apagarse...", perteneciente, como el anterior, a la parte

tercera de Con las piedras..., "Desaliento", y que interesa resaltar porque no debemos olvidar que, como ya vimos en Alegría, José Hierro, de algún modo, está caminando hacia otros modos de decir diferentes de los que el irracionalismo poético contemporáneo le proporciona. Este último poema señala ese camino, en la misma dirección que ya veíamos en la parte final del poema "Fe de vida", con el que se cerraba Alegría. Compárese, por ejemplo, el tono de "Antes decía: 'árbol'...", con la casi total ausencia, en el poema que ahora nos interesa, de los elementos que allí resaltábamos, porque, aunque ahora continúa el empleo del mismo léxico, lo que ahora tenemos es la negación de los atributos que antes le pertenecían:

Dices "amor", dices "recuerdo". (Lo dices, aunque te lo callas.)	
No te enseñaron bien los nombres de las cosas que tú nombrabas.	25
Tú no sabes que el hielo es hielo, y la llama, llama.	
Fuiste el ensueño de alguien, pero aquel soñador no soñaba.	30
Un ensueño sin soñador es tener sin su cuerpo el alma.	
Como rumor de mar remoto, pero mar que no tiene agua.	
Como una melodía inmensa, errante, sin cuerda ni flauta. (p.188).	35

El último poema de Con las piedras... nos mostrará el

sueño cómo la única salvación posible, negada ya esa posibilidad mediante el amor. Ello sucede así desde Tierra sin nosotros y Alegría, como nos encargamos de señalar en los respectivos lugares. La presencia del sueño, y de la consiguiente dosis de confusión y misterio, es cuantitativamente inferior a lo hallado en Alegría, pero, como veremos, tan difícil, en ocasiones, de desentrañar como en algunos de los poemas que a ese respecto señalamos en ese libro. Que el recurso al sueño es algo no deseado, sino impuesto por una realidad concreta, volvemos a encontrarlo en Con las piedras..., y, muy significativamente, en el último poema del libro, "La mañana", en el que encontramos cómo, en palabras de García de la Concha, "la única posibilidad de vencer al tiempo consiste en la vivencia menuda del instante, en la alucinación breve, en descubrir la mina de felicidad que se encierra en lo menudo cotidiano"¹⁷. Puede verse, por ejemplo, en los siguientes versos del largo poema en el que un lenguaje directo y otro claramente irracional, que se aclaran mutuamente, se suceden para decir, objetiva y simbólicamente, el prodigio de ayer y "las brasas del hoy":

 Cuántas veces he vuelto, en sueños,
 a lograr aquella mañana.
 Mi corazón era sencillo,
 claro, como una gota de agua.
 Cómo me hervía imaginando

5

aventuras extraordinarias.
 [...]

Oh, inolvidable. Cuando entorno	15
los ojos, veo las doradas	
tierras, los álamos apenas	
con hoja. Puedo entre las brasas	
del hoy, tornar hasta aquel día,	
navegar por sus limpias aguas.	20
Oh, inolvidable, inolvidable,	
irrepetible... (p. 223) ¹⁸ .	

Volvemos a encontrar la misma perspectiva existencial y volvemos a hallarnos ante un conjunto de poemas que, con frecuencia, y por esta razón, seguirá debatiendo su modo de expresión entre un lenguaje directo y otro simbólico. En ese ir de uno a otro lenguaje se basa quizá la nota dominante de la poesía de José Hierro, sobre todo en sus tres primeros libros. Fijémonos, por ejemplo, en el siguiente poema, "Caídos":

Apagamos las manos. Dejamos encima del mar marchitarse la luna	
y nos pusimos a andar por la tierra cumplida de sombra.	
Ahora ya es tarde. Las albas vendrán a ofrecernos sus	
húmedas flores.	
Ciegos iremos. Callados iremos, mirando algo nuestro que	escapa
hacia su patria remota.	5
(Nuestro espíritu debe de ser, que cabalga	
sobre las olas.)	

Ahora ya es tarde. Apagamos las manos felices	
y nos ponemos a andar por la tierra cumplida de sombra.	
Hemos caído en un pozo que ahoga los sueños.	10
Hemos sentido la boca glacial de la muerte tocar nuestra boca.	

Antes, entonces, con qué gozo ardiente,
 con qué prodigioso encenderse de aurora

modelamos en nieblas efímeras, en pasto de brisas ligeras,
nuestra cálida hora. 15

Y cómo apretamos las ubres calientes. Y cómo era hermoso
pensar que no había ni ayer, ni mañana, ni historia.

Ahora ya es tarde; apagamos las manos felices
y nos ponemos a andar por la tierra cumplida de sombra.
Cómo errar por los años, como astros gemelos, sin fuego, 20
como astros sin luz que se ignoran.
Cómo andar, sin nostalgia, el camino, soñando dos sueños
distintos
mientras en torno el amor se desploma.

Ahora ya es tarde. sabemos. Pensamos. (Buscábamos almas.) 25
Ahora sabemos que el alma no es piedra ni flor que se toca.
Como astros gemelos y ajenos pasamos, sabiendo
que el alma se niega si el cuerpo se niega.
Que nunca se logra si el cuerpo se logra.

Dejamos encima del mar marchitarse la luna. 30
Cómo errar, por los años, sin gloria.
Cómo aceptar que las almas son vagos ensueños
que en sueños tan sólo se dan, y despiertos se borran.
Qué consuelo ha de saber, si lograr una gota de un alma
es pretender apresar el latir de la tierra, desnuda y redonda. 35

Estamos despiertos. Sabemos. Como astros soberbios, caídos
sentimos la boca glacial de la muerte tocar nuestra boca.

(pp. 202-203).

José Olivio Jiménez ha realizado un detenido comentario de este poema¹⁹, en el que señala las razones de la aparición de los elementos formales que caracterizan el poema: el contraste, la reiteración, el verso libre, el encabalgamiento. Asimismo, repara Jiménez en un aspecto importante de los poemas de Hierro, el de sus inicios clarificadores; el poeta procura darle al lector "de pronta y abierta manera la clave de la ambientación espiritual donde

ha de colocarse [...] Sintamos ahora cómo el efecto de acabamiento, de fin consumado que en 'Caídos' se logra, está ya inicialmente conseguido mediante ese complejo sensóreo-conceptual que comporta al verbo apagar, el cual nos introduce muy expresivamente en el poema"²⁰. Más adelante, también con respecto a esa imagen inicial, señala:

Es decir, que atribuyendo propiedades irreales a un objeto, lo cual es para Carlos Bousoño la condición necesaria de la visión según su nomenclatura, se nos había transmitido de muy eficaz manera la común emoción de tristeza y decaimiento que está en el fondo de toda renuncia a una realidad positiva: la que puede tener en el acto físico de apagar (renuncia a la luz, al calor) y la que hay en la convicción moral de condena a la soledad y a la muerte (renuncia al amor, a la vida). Todo un logro expresivo, de gran dignidad poética²¹.

Es cierto lo que apunta José Olivio Jiménez en lo referente a la naturaleza visionaria de la apertura del poema, pero, en este caso difícilmente podríamos atribuir a esas tres palabras toda esa carga emocional que Jiménez pretende otorgarle, y que, sin duda, posee, pero no en sí misma, sino en su contexto. Fijémonos en cómo el comienzo irracional y misterioso del poema irá clarificando progresivamente su significado racional, sin dejar de valerse del irracionalismo. Sí se abandonará más tarde, aunque se reiterarán los motivos del comienzo del poema. Los cinco primeros versos adquieren su pleno significado si los

entendemos como un símbolo heterogéneo encadenado, en el que "apagamos", "marchitarse", "sombra", "tarde", "ciegos", "callados", "escapa", "remota", contextualizándose mutuamente, nos sugieren, ahora sí, esa idea de decaimiento y tristeza a la que aludía José Olivio Jiménez. A continuación, el poeta, sin abandonar el lenguaje del irracionalismo, clarifica más la sensación: "se apagan las manos felices"; al tiempo, continúan las visiones con ese pozo "que ahoga los sueños", o con el empleo de la imagen personificada de la muerte. El irracionalismo sigue desarrollándose en los versos siguientes mediante visiones ("modelamos en nieblas efímeras, en pasto de brisas ligeras") o símbolos heterogéneos ("apretamos las ubres calientes") que marcan el contraste²² con el mundo de sombra con el que da comienzo al poema. Es a partir de ese momento, cuando, en esa misma línea clarificadora, el poeta ofrece ya los motivos racionales que han motivado el poema: la imposibilidad de la total unión ni aun a través del amor, la radical separación del alma y del cuerpo. Para este fin, el poeta se vale ya de un lenguaje tan alejado del irracionalismo como el ofrecido en el símil Hombre=astro, o bien del lenguaje directo utilizado al decir "Ahora ya es tarde. Sabemos. Pensamos", o "que el alma se niega si el cuerpo se niega./ Que nunca se logra si el cuerpo se logra"²³, o "Cómo aceptar que las almas

son vagos ensueños/ que en sueños tan sólo se dan, y despiertos se borran". No deja de ser significativo que interrumpiendo este mensaje, ya mucho más directamente enunciado, vuelvan a aparecer las visiones y los símbolos del comienzo²⁴, a los que ahora se añade la presencia, por segunda vez en la obra de Hierro, de lo que Bousoño ha llamado "contexto ausente visualizador":

Ahora sabemos que el alma no es piedra ni flor que se toca.

La negación sugiere una afirmación previa que, sin duda, esconde una visión: el alma es piedra, el alma es flor que se toca; sin que esa identificación visionaria se haya hecho presente en ningún momento del poema, ahora se niega, lo que requiere, para su comprensión por parte del lector, un doble proceso en la captación de la emoción irracional. ¿Cómo podemos explicar este continuo ir y venir del irracionalismo poético a otro tipo de lenguaje más directo? Estamos todavía ante un Hierro en cuyos poemas aún no se percibe explícitamente el proceso poético. No se quiere decir con esto que sea inexistente, sino simplemente que no se percibe; es decir, el lector siente la impresión de que los poemas han surgido en el poeta como dictados por un tema y un ritmo envolventes, reiterativos muchas veces; sobre todo, por ese

ritmo. Llegará el momento, a partir de algunos poemas de Quinta del 42, en que deje de suceder de así, pero la mayoría de los poemas de sus tres primeros libros comunican la sensación que comentamos: no se trata de que el poeta no haya trabajado sus poemas, ni tampoco de que aún no haya encontrado su voz, sino de que ésta se basa precisamente en en esa sensación, conseguida, seguramente de modo no deliberado, por medio de ese continuo cambio entre los dos modos de decir que venimos comentando, más acusado en unos poemas que en otros, inexistente a veces (generalmente en favor del irracionalismo), insistente en otros. Volvemos a repetir, una vez más, que la razón última viene dada por ser su autor protagonista de una época de transición, y también por las peculiaridades propias de una poesía que vive unas circunstancias tan complejas como las españolas en ese momento, así como por los avatares biográficos del propio Hierro.

Estas razones explican también que un mismo libro, en este caso, Con las piedras..., contenga, cercanos entre sí, dos poemas de tema idéntico, de contenido similar, y entre los que no media otra diferencia que el del diferente modo de expresión²⁵. Nos referimos a "Caídos", ya comentado, y a "Ahora ya es tarde. Quisimos..." (pp. 199-201), en el que el poeta emplea un lenguaje más directo y se apela menos a la

irracionalidad que en aquél, como se comprueba desde los versos iniciales, que transcribimos:

Ahora ya es tarde. Quisimos tocar con las pobres manos el prodigio. Ahora ya es tarde: sabemos. (No supimos lo que hacíamos.) Ya no hay caminos. Ya no hay caminos. Ya no hay caminos.	5
Cuando nada se desea todo se posee. (El círculo se ha cerrado. Nos retiene, sin remedio, en su recinto.) Angeles soberbios. Angeles ciegos. Angeles malditos ²⁶ . Ahora ya es tarde. Se apaga el mundo recién nacido. Ya no hay caminos. Ya no hay caminos. Ya no hay caminos. (p. 199).	10 15

Salvo algunos símbolos heterogéneos en versos no citados ("Oigo al otoño ventoso/ tañer su cuerno amarillo", etc, p. 200), el poema apenas si utiliza un lenguaje irracionalista. Que el poeta, en la misma sección ("Demasiado tarde"), introduzca dos poemas de tema idéntico y forma tan dispar, viene a señalar la idea apuntada anteriormente en lo referente a esa ambivalencia del modo de expresar poéticamente unos contenidos. Sin duda, tiene que ver con la dificultad inherente a la poesía de nombrar con precisión; pero lo significativo y de lo que se quiere dejar constancia

aquí es de que el poeta, aún en Con las piedras..., continúa ensayando las dos formas de expresión que aparecían ya en Tierra sin nosotros.

4.1. Voluntad de oscuridad.

En Con las piedras... se acentúa un aspecto al que ya hemos aludido al comentar Tierra sin nosotros y Alegría; se trata de los poemas en los que la dificultad de comprensión viene dada no por la mayor o menor complejidad de las imágenes, visiones y símbolos (muy sencillos, en la mayoría de los casos, en la poesía de Hierro, por la ayuda del contexto en que se sitúan), sino por la voluntad del poema, enseguida perceptible, por dificultarnos su clara comprensión. Se adivina un deliberado esfuerzo por ocultar una realidad, por aludir a algo concreto que sólo un receptor avisado podría comprender plenamente. Decimos que se adivina, y mejor cabría decir que se sospecha, porque el análisis de esos poemas, finalmente, no revela ocultación de realidades (aunque existan), sino voluntad de que éstas lleguen como nebulosa, lo que cumple el cometido fundamental poético de la sugerencia. El poema que abre "Vehemencia", la parte segunda de Con las piedras..., compuesta sólo de dos poemas muy relacionados entre sí, muestra muy bien cuanto decimos: no

sabemos con seguridad a quién se dirige, pues lo que se dice del tú hace que el lector modifique más de una vez su pensamiento sobre la identidad de aquél; no sabemos, por otra parte, a qué se refiere, de qué habla, cuál es el contenido exacto de las palabras que dirige a ese tú. El interés del poema justifica su íntegra reproducción:

No lo comprenderé nunca.	
Me torturaré. Pondré	
en todo mi voluntad	
de no caer. No son nubes	
las masas que ahora galopan	5
sobre mi frente. No son	
arenas las que ahora piso.	
No son veranos, estrellas,	
aguas, soles, pájaros	
los que maduran mi espiga,	10
lucen en mi noche, mojan	
mi cuerpo, doran mi sueño,	
suenan en mi oído, vuelan	
por mi cielo...	
No podré	15
comprenderlo nunca.	
Escúchame	
un momento. Oyeme ahora.	
Oyeme siempre, lo mismo	
que si yo fuera una rama	20
de tu árbol, un pedazo	
palpitante de tu ser.	
Oyeme tú. Necesito	
saber si se olvida. A ti	
te lo pregunto, que entiendes	25
el lenguaje de los siglos.	
Te lo pregunto a ti, porque	
has muerto y resucitado	
muchas veces.	
Quizá tengan	30
tus palabras una rara	
virtud que serene el alma.	
A ti te pregunto porque	

has muerto y resucitado
muchas veces. Te pregunto
porque no te veo, porque
no me escuchas, porque no
podrás hablar ya conmigo
aunque entiendas mis palabras. 35

No lo comprenderé nunca.
Desde tu serenidad
lo verás todo tan claro. 40

Sentirás tanta tristeza
cuando nos ves que luchamos
por esta pobre victoria
que cifra toda la vida. 45

Yo te pregunto si el hombre
olvida. Yo te pregunto
si mañana, siempre, cuando
yo la vea, pensaremos 50

con pena, con sensación
de desnudez, en las vidas
que nos hemos ofrecido.

Si no vendrá a atormentarnos
este pasado que es suyo
y que yo quiero que nunca
haya existido. 55

Me dirás que todo pasa.
(Anillo del rey David
que va desgarrando el alma
o va serenando el alma.) 60

Me dirás que, poco a poco,
se cicatriza la herida
cuando al hombre se le apaga
el fuego que lleva en sí. 65

Me dirás: todo traspone
sus límites. Todo acaba,
todo declina. No dura
siempre el mismo sol ardiente
en el mismo cielo azul. 70

Las hojas dejan de ser
verdes, al llegar otoño.
El hombre lo acepta todo,
se resigna a todo, lo ama
todo, cuando se le apaga
el fuego que lleva en sí. 75

Parezco esta tarde clara
una pobre bestia ciega

que va buscando la luz.
 A ti te pregunto para 80
 que no respondas. ¿De qué
 servirían tus palabras
 si dentro de unos instantes
 volveremos a besarnos
 y quizá florezca todo 85
 o se nos derrumbe todo?

Hablo por hablar, por dar
 libertad a mi demonio;
 no porque puedas prestarme
 la calma que busco yo. 90
 A ti te pregunto. Nunca
 te volveré a hablar. Pregunto
 con el corazón ardiéndome
 en la boca. Sólo tú
 comprenderás estas luchas 95
 de los pobres seres vivos
 que para ti ya no cuentan.
 Por hablar. Por dar
 salida a mi cruel demonio. 100
 No pregunto porque puedas
 darme la serenidad.

Porque ella y yo nos veremos,
 volveremos a besarnos
 y, a solas, frente al pasado, 105
 la luz se hará.

(Será luz negra o luz alta
 de mediodía azul, pero
 la luz se hará.) (pp. 173-176)

Susana Cavallo, en su comentario al poema²⁷, ha puesto de relieve la tensión del poema, enfatizada por recursos rítmicos como el encabalgamiento, la pausa, los puntos suspensivos, la anáfora, los paralelismos, las reiteraciones, la correlación. En efecto, todos esos elementos contribuyen a comunicar la angustia de un protagonista poemático que,

como también subraya Cavallo, más que dirigirse a un tú, monodialoga²⁸, en tanto que no espera respuesta alguna. La tensión poemática viene dada también por el contraste entre los tonos que recorren el poema: a la angustia del yo que interpela e interroga con urgencia ("escúchame" "óyeme", "pregunto"), le sucede la indiferencia de quien no busca respuesta ("A ti te pregunto para que no respondas"; "Hablo por hablar"; a ese mismo yo que pregunta porque no comprende ni adivina su futuro ("Yo te pregunto si el hombre/ olvida") le sucederá el que en los versos finales conoce la respuesta ("Será negra o luz alta/ de mediodía azul, pero/ la luz se hará"). Estas contradicciones se explican desde la necesidad de desendemoniarse²⁹ ("Hablo por hablar, por dar/ libertad a mi demonio"), es decir, de comunicar lo que no es uniforme, ni claro, ni unidimensional, sino sus contrarios; lo que no es solución, sino debate. Este conflicto, manifestado, como ya se ha dicho, en la utilización de unos determinados recursos expresivos, se plasma igualmente en formas de expresión menos exteriores de las hasta ahora señaladas. Fijémonos en que, aunque ya hayamos comentado algunos momentos de fuerza similar, el poema que analizamos contiene versos -la mayoría- en los que su enorme fuerza y patetismo³⁰ se consiguen gracias a la utilización de un lenguaje tan directo y sobrio como el de los siguientes versos: "Necesito/

saber si se olvida"; "Parezco esta tarde clara/ una pobre bestia ciega/ que va buscando la luz"; "Pregunto/ con el corazón ardiéndome/ en la boca". A su lado, encontramos, desde el inicio, la razón de este modo de expresión: "No son nubes/ las masas que ahora...", etc., en los que, mediante un contexto ausente visualizador, el poeta nos ha mostrado irracionalmente el mundo que fue y ahora se niega: "nubes", "arenas", "veranos", "estrellas", "soles", "hojas", "pájaros". Aunque el poema no necesita para su entera comprensión de una lectura intertextual, ésta ya nos está diciendo que volvemos a encontrarnos con uno de esos poemas ya observados en Alegría (por ejemplo el ya en su momento comentado "Se me fueron haciendo...") en los que el debate vital se traduce en conflicto expresivo. Este contexto ausente visualizador que abre el poema no es sino, como ya dijimos, un símbolo heterogéneo doble, pero lo importante ahora es que la "visualización ausente" introduce una carga negativa que condiciona al lector imperceptiblemente en su lectura del poema; es decir, a partir de esos versos, el lector se introduce, de algún modo, en un poema en el que, sin que aún se le haya comunicado, espera el debate entre el prodigio y su negación.

Lo que el lector encuentra es la angustia o indiferencia del yo y el retrato de un tú dibujado confusamente. Lo

primero, ya sea en la expresión interrogativa, o en los versos que indican que la respuesta es indiferente (porque "dentro de unos instantes/ volveremos a besarnos"), suele expresarse mediante un lenguaje directo que tiende, en ocasiones, al relato (por ejemplo, los vv. 40-58). Sin embargo, en la mayor parte de los versos en los que se habla del tú, o se le interroga, el lenguaje del poema se hace diverso. Observemos que ese tú entiende "el lenguaje de los siglos", ha "muerto y resucitado/ muchas veces", no es visto por quien habla (v. 36), no escucha (v.37), no puede hablar con quien lo interroga aunque entienda sus palabras (vv. 38-39), posee el don de la serenidad (v. 41) y el de sentir compasión (v. 43) hasta el punto de ser el único que comprenderá "estas luchas/ de los pobres seres vivos". Tiene razón Susana Cavallo cuando afirma que "el lector tiende a pensar que el 'tú' no es humano [...] Su conocimiento es universal y eterno, privilegios propios de un dios, no de un hombre"³¹. Dejando de lado que el poema en sí mismo no niega esta interpretación, ya que cabría entender una relación de naturaleza religiosa entre el yo y el tú³², parece estar acertada Susana Cavallo al afirmar que "el yo lírico se habla, en realidad, a sí mismo"³³. Claro que, si llegamos a esa conclusión, tendremos que explicar cuál es ese yo desdoblado en el tú. Si recurrimos a una lectura

intertextual, la respuesta es bien sencilla: es el yo de antes del dolor, cualquiera que éste sea. Pero el propio poema nos comunica una idea similar, y, muy significativamente, para ello se vale de un modo de expresión poética irracionalista, porque ese retrato que ya hemos dibujado del tú se realiza mediante visiones (entender el lenguaje de los siglos, morir y resucitar muchas veces) que expresan la idea de permanencia frente al tiempo, idea que, a su vez, contextualizada con los versos siguientes, desarrolla el retrato de un otro yo muy ligado al tú que ahora pregunta angustiado: no se le ve, no escucha, no puede contestar "aunque entiendas mis palabras". La idea de lo que permanece sin tiempo, expresada mediante las visiones, se concreta en tú sin tiempo, sereno, que comprende, que se compadece, que es incluso el único que comprende.

Olvidando, como hemos hecho, la posible interpretación religiosa, vemos que el poeta ha ido concretando la idea, hasta dejarnos la sensación de que ese tú es un desdoblamiento del yo, pues sólo con un otro yo cabría esa intimidad. Y sabemos ahora, por las visiones, que es un yo que permanece frente al tiempo, muerto y resucitado, y, además, conocemos su modo de hablar, aunque sea de labios del yo:

Me dirás: todo traspone
sus límites. Todo acaba,
todo declina. No dura
siempre el mismo sol ardiente
en el mismo cielo azul.
Las hojas dejan de ser
verdes, al llegar otoño.

Es el mismo léxico que el empleado en los versos iniciales cuyo valor irracional ya hemos comentado. Esta reiteración nos obliga a volver sobre ellos, para comprender que si lo que niega el contexto ausente visualizador es un mundo antes existente, ese es el retrato del tú, el que mediante la negación presente se afirma como pasado. Así, el tú/yo queda expresado, irracionalmente, mediante, "nubes", "arenas", "estrellas", etc, simbolizando heterogéneamente un mundo que se opone al que el poema mayoritariamente desarrolla: la angustia, la interrogación, el amor que no salva, la necesidad de una luz negada que finalmente se afirma, para cuya plasmación, el poeta se vale de un lenguaje simbólico. Lo importante ahora, sin embargo, no es afirmar la primacía de uno u otro (en este poema, ya se ha dicho, la fuerza del poema viene dada por un lenguaje directísimo cargado de tensión dramática), sino su convivencia, su imbricación, la necesidad de uno y otro para completarse mutuamente, lo que, como ha puesto de relieve Bonnie M. Brown³⁴, contribuye a la creación de una poesía abierta en la que la participación del

lector se hace imprescindible.

Este tú recién descubierto viene confirmado, como ya se ha dicho, con una lectura intertextual de Con las piedras... y de la totalidad de la obra de José Hierro, por la sencilla razón de que es frecuente el desdoblamiento. Menos habitual es ese desdoblamiento desde un yo femenino. Veámoslo en el siguiente poema, que cierra la parte quinta, "Sencillez", y que aparece en cursiva:

Qué claridad para mirar sin pena
me da la distancia.
Desde la oscuridad total, dirijo
a ti la mirada.

Así es mejor: tenerte, hablarte, oírte
sin melancolía.
Llevar yo sola todos tus dolores
doliendo en mi vida.

5

Vuelve a encenderse el fuego verde y oro
de la primavera.
Oh, corazón, que prodigó sus dones
con las manos llenas.

10

Te llamaré en mi soledad un día
el indiferente,
cuando, sobre tu llama, nieve el tiempo
que todo lo puede.

15

Saber que no habrá nada que te hiera
con espada aguda.
Saber que se cerraron ya tus puertas
para la amargura.

20

Yo no podría herirte más, llenarte
de noche tus soles.
Yo para ti quería los caminos
cubiertos de flores.

Así es mejor. De lejos todo tiene una luz más clara. Se desnudan tus horas que vestía la desesperanza.	25
Te llamaré en mi soledad un día el indiferente, cuando el olvido ciña con guirnaldas de rosas tus sienes.	30
Y qué alegre ha de ser saber que nunca declina tu estrella. Saber que has de cantar feliz, que vives aunque yo me muera.	35
Me preguntabas y te respondían mi boca y mis ojos. Oh, si los ojos y las palabras lo dijese todo.	40
Así es mejor: se cerrará tu herida. Irás por los campos sin saber que la música del viento soy yo que te canto.	-
Mi corazón entierro, porque tenga tu camino flores. Cantes y vivas tú, aunque yo me muera. Y Dios me perdone (pp. 214-215).	45

La lectura del poema niega inmediatamente una posible y primera interpretación según la cual el protagonista poemático fuera la voz de la amada³⁵. El lector capta que el hablante femenino es el alma desdoblada del poeta, pero esta posible confusión amada/alma del poeta es en sí misma importante para mostrar la actitud de un poeta que continúa ofreciendo poemas en los que la sencillez buscada sigue sin aparecer. Aun cuando, enseguida surge la identificación entre

protagonista femenino y yo desdoblado del poeta en hablante femenino, el lector siente la confusión, como en el anterior poema comentado, de no poder definir con claridad la naturaleza de ese yo que habla. ¿Qué yo habla? ¿A qué tú se dirige? Racionalmente, se nos comunica la idea de un yo que vive en "la oscuridad total", que lleva "todos tus dolores", incapaz de "llenarte de noche tus soles", alegre de la felicidad del otro, incluso capaz de morir por que éste posea aquélla. Pero con estos datos no conseguimos identificar si ese yo es un yo que alguna vez hirió y ahora suspende la herida, o un yo que significó plenitud y quiere, en el momento presente, ser borrado para no traer consigo el dolor del recuerdo. Intertextualmente, viene en nuestra ayuda un poema de Alegría, "El muerto" (p.96), que guarda una sorprendente similitud con el que comentamos ahora de Con las piedras..... La diferencia entre uno y otro poema, además de las obvias, reside en que el protagonista de "El muerto" es un yo que no se dirige a un tú expreso en el poema. Por lo demás, encontramos que el protagonista poemático habla desde una misma posición: "Yo lo veo muy claro en mi noche completa", dice al hablante de "El muerto"; "Desde la oscuridad total, dirijo/ a ti la mirada", el de este poema de Con las piedras....; en "Qué claridad para mirar sin pena..." volvemos a encontrar, como en "El muerto", la especial

superposición temporal que allí quedó explicada (véase 3.1.) basada en esa inseguridad o aparente contradicción entre la vida/muerte del protagonista del poema (aquí queda expresada en "mi corazón entierro" frente al "aunque yo me muera"); por último, en ambos, el final es similar, pues la idea de "El muerto", de "no podré morir nunca" es parecida al impulso vital que el yo le comunica al tú en el presente poema. Vemos que se repite, con variaciones, la estructura, y que, por tanto, podríamos volver al comentario que sobre "El muerto" realizamos para descubrir la identidad del tú. No obstante, el poema, en sí mismo, aporta un nuevo significado, porque cada uno de esos elementos en el contexto en el que aquí aparecen nos dibujan un yo, que podríamos llamar del alma (hablante femenino), sobre un otro yo, que pudiera nombrarse como una realidad temporal. Tenemos que volver a recurrir a Gaston Bachelard para recordar otra vez:

La poesía es una metafísica instantánea. En un breve poema, debe dar una visión del universo y revelar el secreto de un alma, del ser y de los objetos al mismo tiempo. Cuando obedece simplemente al tiempo de la vida, es menos que la vida; no puede ser más que la vida sino inmovilizando la vida, sino viviendo en la realidad la dialéctica de las dichas y de las penas. Es entonces el principio de una simultaneidad esencial en el que el ser más disperso y más desunido conquista su unidad.

[...]Para construir un instante complejo, para anudar sobre ese instante simultaneidades múltiples es por lo que el poeta destruye la continuidad simple del tiempo encadenado. En todo poema verdadero, se pueden entonces encontrar los elementos

de un tiempo detenido, de un tiempo que no sigue la medida,
de un tiempo que nosotros llamaremos vertical para
distinguirlo de un tiempo común que huye horizontalmente con
el agua del río, con el viento que pasa³⁶.

Podemos verlo en el poema: quien se dirige al tú es el yo que hace suyas las simultaneidades, y, desde ellas, tiene la suficiente "claridad para mirar sin pena". Es un tiempo sobre el tiempo. Lo que podría parecer mera elucubración mental favorecida por el poema, se comprueba como cierto desde el mismo: el yo que habla es aquel en el que los tiempos, simultáneamente, se han superpuesto: conoce el pasado y, desde esa distancia y oscuridad, observa que "vuelve a encenderse el fuego verde y oro", es decir, un presente en el que "se cerraron ya tus puertas/ para la amargura"; a su lado, la visión del futuro: "se cerrará tu herida./ Irás por los campos/ sin saber que la música del viento/ soy yo que te canto". Por ser un yo sobre el yo, es por lo que aquél puede decir "Llevar yo sola todos tus dolores/ doliendo en mi vida", en tanto que el otro yo es el del tiempo horizontal de la amargura, el recuerdo, la herida, que el yo superior cierra, proporcionando, a su costa, el olvido ("cuando el olvido ciña con guirnaldas/ de rosas tus sienes"³⁷). Desde esta perspectiva, se invalida toda lectura racionalizada del poema, que comienza a simbolizar

homogéneamente en buena parte, sobre todo en las estrofas 5,6 y 8, o heterogéneamente, en la 3, pasando a significar la vida nueva que surge.

En la línea del poema comentado, el que abre la sección tercera, "Desaliento", complica aún más las dificultades (de explicación racional de lo irracional, no de comunicación emocional) que hemos señalado en el poema anterior. Se trata de un brevísimo poema, para el que Hierro ha elegido, como en aquél, la cursiva:

Porque no ríes, porque hablas al hombre que reina en ti. (El te acompaña y te dice lo que yo no sé decir.) Porque no me miras. (Miras a alguien que hay fuera de mí.) Porque sé en qué tiempo buscas el alma que no te di.	5
Lloro por ti. Lloro porque te estoy haciendo sufrir.	10
(p. 181).	

¿Qué dice el poema? ¿Cómo explicamos la emoción que, sin duda, comunica? ¿Qué procesos preconscientes la posibilitan? Es un poema muy relacionado con los dos que venimos de comentar, no sólo ya por la confusión de identificar a lector y receptor, sino también por la repetición de similares motivos al de aquéllos, como el del final de este primer

poema de la sección primera contenga una idea similar a la expresada en unos versos del poema final de la sección quinta, ya estudiado, "Yo no podría herirte más" (p. 214). Sin embargo, ahora se complica más el problema de la identidad del yo³⁸, por la misma brevedad del poema. No obstante, la emoción queda asegurada desde el momento en que el lector entiende los ocho primeros versos como un símbolo homogéneo³⁹, tras el que la idea que se ofrece es la de la incomunicación, el error, la ruptura, y su consiguiente desolación. Por encima de la comprensión racional, el lector distingue dos series, la del yo y la del tú,

TÚ	YO
<u>hablas</u>	al hombre que reina en tí [...] yo <u>no sé</u>
	<u>decir</u>
<u>miras</u>	a alguien que hay <u>fuera de mí</u>
<u>buscas</u>	el alma que <u>no te di</u>

Al tiempo, las formas verbales nos ayudan a entender que el tú del que se habla es presente, pero comparte con el yo un tiempo pasado ("Porque sé en qué tiempo buscas/ el alma que no te di") que es lo que el tú busca desde el presente. El tú es entonces un otro yo en el que el yo se desdobra para simbolizar la búsqueda de algo ni siquiera existente en el

pasado ("el alma que no te di"). Los dos versos finales corroboran lo percibido emocionalmente.

Desde una perspectiva racional, lo que encontramos son cuatro yoes: el que habla, el yo/tú al que el primero se dirige, el otro yo de ese tú (el "hombre que reina en ti"), y el otro yo al que erróneamente mira el tú receptor del poema ("Miras a alguien que hay fuera de mí"). Sería ridículo pensar en un poeta creando, previamente al poema, esos cuatro yoes, o incluso en un lector intentando desentrañarlos. El poema funciona en cuanto que simboliza lucha, debate, incomunicación, ruptura, y la oscuridad misma de la expresión poética es en sí misma simbolizadora. No se trata ya sólo de que ante la percepción de un enunciado ilógico (ya sea fuerte o débil esa ilogicidad⁴⁰), éste, que no es captado de modo racional, se ponga a simbolizar⁴¹, sino que esa misma falta de sentido lógico resulta simbolizadora, evidenciando su mayor o menor presencia la respectiva dificultad del poeta para expresar lo que pretende comunicar, es decir, simbolizando la confusión del autor ante una realidad que se ofrece oscuramente. El poema que comentamos resulta ser un símbolo homogéneo en tanto que, aunque lógico, el enunciado, en su estricta logicidad, resulta inverosímil; pero, además de la emoción que éste, desde su inverosimilitud, comunica, el lector percibe un grado de confusión que revela, más allá

de la emoción comunicada por el símbolo homogéneo, que esa confusión no es sólo transmitida por haber optado por un determinado modo de expresión poética, sino que también es el estado que el poeta ha elegido como retrato de su protagonista poemático. Es decir, la confusión lleva a la ilogicidad, y una y otra devienen simbolizadoras.

4.2. El cambio de tono.

Los cambios de tono poético son frecuentes en los poemas de José Hierro; lo hemos comprobado en diferentes ocasiones en lo referente al cambio entre lenguaje directo y lenguaje simbolista. Bonnie M. Brown⁴² y Susana Cavallo⁴³ lo han estudiado en lo referente al perspectivismo del punto de vista y a la posición de los hablantes, así como a la diferentes tonos⁴⁴ de los poemas. A veces, el cambio de tono se hace evidentísimo; no es ya el leve matiz que varía con el cambio de perspectiva, o el diferente y perceptible tono que, en un momento dado, adopta la voz lírica respecto al tono anterior, sino una auténtica ruptura del mismo. Un modo de conseguirla se produce con lo que Aurora de Albornoz ha llamado la "palabra plural"⁴⁵, es decir, "con palabras que pertenecen a un patrimonio común"⁴⁶, con expresiones en las que el lector capta su origen literario, cultural, popular o

meramente conversacional. Aurora de Albornoz ofrece ejemplos de estos collages, de entre los que los resultan especialmente llamativos la sentencia implícita encontrable en un verso de "Mili de Castro", de Tierra sin nosotros ("¿Cómo/ te hace sufrir quien bien te quiere"⁴⁷, y el verso de una canción que aparece en un poema de Con las piedras... ("Pero -de sobra lo sabemos-/sólo una vez se ama en la vida"⁴⁸). Decimos que son los más llamativos en tanto que, en el conjunto de los poemas en que aparecen, la ruptura que marcan es mayor que si nos encontramos ante una frase ajena de carácter literario o ante la reproducción de unos frases coloquiales, porque éstas no rompen tan sorprendentemente el tono del poema en que se encuentran⁴⁹. De los dos, el último es el más llamativo, porque, a diferencia del primero, en el que la sentencia varía su forma para insertarse en el verso, en aquél no sólo aparece un fragmento de la letra de una conocidísima canción, sino que, además, se introduce el pensamiento que ésta contiene como una idea conocida por todos, lo que señala aún más la distancia con respecto al resto del poema. Para ver la ruptura del tono, necesitamos conocer el contexto en que se produce. El poema pertenece a la tercera sección de Con las piedras..., "Desaliento", y dentro de ella al tercer apartado de la segunda parte ("Segunda fábula") de un poema titulado "Dos fábulas para

tiempos sombríos" (pp. 183-187). Reproducimos íntegramente ese tercer apartado ("Segundo amor"):

En el principio era el amor.
Sin el amor nada existía.
El alma que una vez amó,
nunca jamás se apagaría.

Volver a amar era intentar 5
tornar al punto de partida,
apresar humo, tocar cielos,
poseer la luz infinita.

Volver a amar era querer 10
revivir las flores marchitas.
Era escuchar la voz del alma
que llamaba al alma perdida.

Volver a amar era llorar
por la dicha desvanecida.
Era encontrar con quien partir 15
el pan y el vino de otros días.

Pero -de sobra lo sabemos-
sólo una vez se ama en la vida.
Volver a amar es evocar
el amor que colmó la dicha. 20

Es, sin querer, hacer sufrir.
Sentir la rueda detenida.
Que si el espejo sufre, es porque
la vieja imagen está viva.

En el principio era el amor. 25
(pp. 186-187).

La ruptura distanciadora, irónica, por tanto, de esos dos versos impone un nuevo tono en el poema, que antes y después de ella, se había basado en símbolos heterogéneos y

en imágenes bastante tópicas (deliberadamente tópicas) de corte tradicional. Creemos que es la primera vez que una ruptura de este tipo aparece en la obra de José Hierro, en la que, a partir de Quinta del 42, no serán ya, sin embargo, infrecuentes. Tampoco creemos que sean habituales en los poetas de su generación, al menos por los años en que Con las piedras... se escribe. Más frecuentes serán en los poetas de la llamada generación del 50, como Jaime Gil de Biedma o José Agustín Goytisolo, o en la de los "novísimos", en concreto en un poeta como Manuel Vázquez Montalbán, quien, por ejemplo, en su libro A la sombra de las muchachas en flor (1973) nos ofrece un poema titulado "Como si fuera esta noche la última vez"⁵⁰. Muy diversas conexiones se podrían establecer entre Hierro y muchos de los poetas posteriores a él, fuera ya de este ámbito, pero volviendo a nuestro tema, la razón de indicar esta ruptura de tono estriba en el cambio cualitativo que introduce con respecto a las ya estudiadas por los citados críticos, así como a que, en buena parte, los libros posteriores de Hierro, aun conservando, como se ha de ver, lo que viene siendo su habitual poética, habrán de fomentar este breve pero significativo adelanto de Con las piedras....

4.3. Continuación del irracionalismo poético.

Señalábamos al inicio de este apartado dedicado a Con las piedras... que el análisis del irracionalismo en los dos libros anteriores de Hierro nos exoneraba de volverlo a realizar en aquél, toda vez que, como las páginas anteriores han dejado percibir, la índole del irracionalismo poético no modifica sus parámetros en Con las piedras..... El lector de esta obra vuelve a encontrar, sin apenas más diferencias que las obvias al ser un libro diferente, unos poemas (diversos poemas constitutivos de un extenso poema, en este caso) que sigue captando por vía emocional, y para cuya explicación racional necesita de un análisis extraestético que dé razón de lo que ha percibido irracionalmente. Sería ocioso verlo ahora con igual detenimiento a como lo hemos hecho con los poemas de Tierra sin nosotros y Alegría.

NOTAS

1. Proel, Santander, 1950.
2. Manuel Mantero, "José Hierro", art.cit., p. 166.
3. V. Albornoz, quien afirma que más que un libro de poemas "es un poema unitario: un largo canto de amor" (José Hierro, op.cit., p. 278), o Cañas, quien apoya esa interpretación ("Introducción", art.cit., p. 20).
4. V. José Hierro ("El arte de hacer un día", en Proel, 6, 1950, pp. 209-233); José Olivio Jiménez ("La poesía de José Hierro", art.cit., p. 235); Cañas, Dionisio ("Introducción", art.cit., p. 21); Víctor García de la Concha (La poesía española de 1935 a 1975, op.cit., p. 649); Gonzalo Corona (Realidad vital y realidad poética..., op.cit., pp. 146-149 y 329-340).
5. "Con las piedras, con el viento...", art.cit., p. 42. En el mismo sentido se expresa Gustavo Correa cuando afirma que Con las piedras... presenta "un acento de mayor carácter reflexivo y conceptual a base de la temática del amor" (Poesía española del siglo XX, Appleton Century Crofts, Educational Division, Meredith Corporation, New York, 1972, p. 37).
6. "La poesía de José Hierro", art.cit., p. 240.
7. V. Dionisio Cañas ("Introducción", art.cit., p. 21); Víctor García de la Concha (La poesía española de 1935 a 1975, op.cit., pp. 649-650); Susana Cavallo ("Letra y música a la vez: la canción amorosa de José Hierro", art.cit., pp. 67 y 78). Por su parte, José Luis Cano señala que "Con las piedras, con el viento "Es un esfuerzo desesperado, pero inútil, por salvar la alegría que al poeta se le escapa de las manos [.../...] Muchos poemas del libro, y entre ellos los más hermosos, reflejan esa lucha del alma por superar el abatimiento y el recuerdo del antiguo dolor" ("La poesía de José Hierro", art.cit., p. 7).
8. La búsqueda de la luz, es decir, de la verdad, es constante en la obra de Hierro (véase Douglass M. Rogers, A Study of the Poetry of José Hierro..., op.cit., p. 64; Emilio E. de Torre, José Hierro: poeta de testimonio, op.cit., p. 174; Gonzalo Corona, Realidad vital y realidad poética, op.cit., pp. 384-387), y sería interesante estudiar su significación en un tiempo histórico caracterizado por el relativismo y la negación de toda verdad absoluta. No encontraremos en Con las piedras... la rotundidad de ese "¡Y la verdad! ¡Y la verdad!/ Buscada a golpes [...]" (p. 469),

del poema "Cae el sol", de Libro de las alucinaciones, pero sí versos que contienen ideas similares: "Pregunto/ con el corazón ardiéndome/ en la boca [...]" (p. 175) o "Cómo se encierran todas/ las verdades en una" (p. 209). En Hierro, el tema está íntimamente ligado al metapoético, como muy bien señala Alberto Moreiras (v. "La escritura política de José Hierro", art.cit., pp. 29-34), quien además indica que en esa búsqueda de la verdad poética, Hierro camina por los senderos de la metafísica tradicional (ibíd., p. 33), cosa que, sin duda, confirma la dialéctica cuerpo/álma que, como veremos, es central en un libro como Con las piedras....

9. Aurora de Albornoz, José Hierro, op.cit., p. 19.

10. Afirma Cavallo, y nosotros, con otras palabras acabamos de hacer lo mismo, que la acción de Con las piedras... evoluciona "desde el enamoramiento y fusión milagrosa de la pareja hasta su separación y vuelta a la realidad" ("Letra y música otra vez: la canción amorosa de José Hierro", art.cit., p. 67). No se piense, sin embargo, a pesar de la posibilidad de entender el libro como un largo poema, que ese camino se cumple línealmente; lo hace, sí, pero en sus partes intermedias, y casi desde los poemas iniciales surge ya el conflicto de la imposibilidad de que el amor se convierta en la salvación que se busca.

11. V. Gonzalo Corona, Realidad vital y realidad poética..., op.cit., pp. 234-236.

12. V. ibíd., p. 234, y Víctor García de la Concha, La poesía española de 1935 a 1975, op.cit., pp. 653-654.

13. La poesía española de 1935 a 1975, op.cit., p. 653.

14. Véase Bousoño, El irracionalismo poético, op.cit., pp. 434-435, quien afirma que "la naturaleza se comporta muchas veces, ante nuestros ojos, como un símbolo heterogéneo" (ibíd., p. 434), en tanto que la percibimos humanizada, porque "sólo lo humano o lo de algún modo humanizado se presenta como susceptible de emocionar al hombre, y que la denominada belleza natural es aquella disposición de la naturaleza que, por su índole, nos obliga, dada la especial textura de nuestro ser psicológico, a humanizarse, según vía, que, claro está, difieren mucho de un caso a otro. No niego, pues, que la naturaleza provoque sentimientos en el espectador sensible por ser bella; lo que digo es que para que la naturaleza nos emocione, para que sea bella, es preciso que ese espectador la vea, aunque no de modo lógico y distinto, como símbolo de algo que ya no es inerte y material, sino inmediatamente ligado, por un vínculo secreto para él en aquel instante, a la esfera del hombre" (ibíd.,

pp. 434-435).

15. O en la "Segunda Fábula", del poema "Tres fábulas para tiempos felices" (pp. 165-167), o en "Los caminos no van" (pp. 167-168), pertenecientes, como "Arboles, árboles, ¿quién...", a la parte primera de Con las piedras..., "Fábula". En los tres casos, encontraremos poemas plenamente simbolistas, en los que el símbolo heterogéneo es el encargado de expresar la inicial sensación de felicidad que preside los comienzos del libro.

16. Véase su Realidad vital y realidad poética..., op.cit., pp. 240-245.

17. La poesía española de 1935 a 1975, op.cit., p. 655.

18. Véase el comentario que sobre "La mañana" realiza Susana Cavallo (La poética de José Hierro, op.cit., pp. 81-90), centrado en lo que la autora llama "tono ambiguo" del poema.

19. "La poesía de José Hierro", art.cit., pp. 244-257.

20. Ibíd., pp. 244-245.

21. Ibíd., p. 250.

22. V. José Olivio Jiménez, "La poesía de José Hierro", art.cit., pp. 246 y 248. El contraste es uno de los elementos que relaciona este poema con el que abre el primer libro publicado de José Hierro (Tierra sin nosotros), "Entonces", relación también sugerida por Jiménez (ibíd., p. 247). En realidad, la poesía de José Hierro no es sino volver a decir siempre, con otras palabras, con otros matices, lo ya dicho en ese poema.

23. Véase Gonzalo Corona, Realidad vital y realidad poética..., op.cit., pp. 234-236. Ideas como la enunciada en este poema son las que justifican la idea de Alberto Moreiras de que la poesía de José Hierro se mueve alrededor de una metafísica tradicional (véase "La escritura política de José Hierro", art.cit., p. 33. Por otra parte justifican también los calificativos de romántico que un libro como Con las piedras... ha recibido, por ejemplo, de parte de José Luis Cano ("La poesía de José Hierro", art.cit., p. 7), aunque también lo justifican algunas afirmaciones hechas por el propio autor que confieren un halo romántico a este poemario, como la de que fue escrito de un tirón ("[Prólogo]" a Con las piedras, con el viento, en Cuanto sé de mí, op.cit., p. 158), afirmación de la que se vale Concha Zardoya para señalar su romanticismo ("José Hierro con las piedras y el viento", art.cit., pp. 209-210). De cualquier modo, la

dialéctica cuerpo/alma, aunque no tenga raíz romántica, encuentra en ese momento un muy original tratamiento, que Hierro reproduce. Si viéramos diversos pasajes de la obra de Espronceda (el poema "A Jarifa en una orgía", el Canto II de El Diablo Mundo, o algunos momentos de El estudiante de Salamanca) podríamos comprobar esa relación (Gonzalo Corona estudia la presencia de Espronceda en Hierro en lo relativo al tema del paraíso y la caída, en Realidad vital, realidad poética... op.cit., pp. 333, 343, 346, 396). Por otra parte, esta dialéctica puede ser conectada con la teoría poética de Hierro, en algunos de cuyos escritos teóricos ("Algo sobre poesía, poética y poetas", art.cit.) observa García de La Concha raíces románticas (La poesía española de 1935 a 1975, op.cit., p. 657).

24. Para la organización del poema, véase José Olivio Jiménez, "La poesía de José Hierro", art.cit., pp. 250-253.

25. Hasta ahora hemos visto esta dualidad expresiva dentro de un mismo poema; ahora, entre dos poemas; en otras ocasiones, ocurre que hallamos un poema dividido en partes, en las que unas eligen lenguaje directo y otras, simbólico. En Con las piedras..., tenemos un buen ejemplo en el poema "Otoño", dividido en tres partes, de las que la primera y la última eligen un lenguaje marcadamente simbolista, frente a la parte central, más directa, más cercana en su contención a un modo de decir que habrán de hacer habitual los poetas de la generación del 50.

26. Sobre la significación de la figura del "ángel" en la poesía de José Hierro, véanse las documentadas páginas que Gonzalo Corona Marzol ofrece en Realidad vital y realidad poética..., op.cit., pp. 340-361

27. "Letra y música a la vez: la canción amorosa de José Hierro", art.cit., pp.81-86.

28. Ibíd., p. 81.

29. José Olivio Jiménez señala la evidente relación entre este poema y el que abre Con las piedras... (p. 159); en ambos señala el citado crítico el entendimiento de la "poesía como catarsis", como imperiosa necesidad de comunicación liberadora ("La poesía de José Hierro", art.cit., p. 234). La idea de desendemoniarse tiene un origen goethiano, como el propio Hierro nos recuerda en "El arte de hacer un día" (art.cit., p. 213) cuando reproduce la frase del alemán "¿Tienes un demonio? Escríbelo". Esta idea no sólo aparece en Con las piedras..., sino también en poemas de otros libros, lo que demuestra su persistencia e importancia en la poesía de Hierro

(véase Aurora de Albornoz, José Hierro, op.cit., p. 105; Dionisio Cañas, "Introducción", art.cit., p. 21; y, sobre todo, Gonzalo Corona, Realidad vital y realidad poética.... op.cit., pp. 146-149 y 329-340).

30. José Olivio Jiménez juzga el presente poema como "uno de los patéticos y desbordados poemas del libro" ("La poesía de José Hierro", art.cit., p. 234).

31. "Letra y música a la vez: la canción amorosa de José Hierro", art.cit., p. 84.

32. Está por hacer, y sería muy interesante, el estudio de la presencia de lo religioso en la poesía de José Hierro. Como es evidente, esta presencia no es central, y su misma tangencialidad es ya significativa (José Hierro afirma "He nombrado poco a Dios. De hecho no sé lo que pinta Dios ahí. Lo mismo puede pintar porque está presente o por el hueco de su ausencia", en Pedro Miguel Lamet, "Poesía y ateísmo", en Reseña, III, 13, junio 1966, p. 175) en un momento de la poesía española en que, con una u otra perspectiva, Dios está muy presente (Véase Manuel José Rodríguez, Dios en la poesía española de posguerra, Eunsá, Pamplona, 1977). En la poesía de Hierro no está tampoco completamente ausente, como vemos en poemas como "Llanura", "Oración primera" (de Tierra sin nosotros), "Lento" o "Poema para una Nochebuena" (de Quinta del 42), además de las referencias religiosas de carácter cultural, importantes, por ejemplo, en un libro como Con las piedras....

33. "Letra y música a la vez: la canción amorosa de José Hierro", art.cit., p. 85.

34. Valiéndose de las ideas de Franz Stanzel (Narrative Situations in the Novel), afirma: "The reader is drawn into the speaker's experience as an observer who integrates the sometimes discordant elements of the narrative. It is also the reader who finally resolves the dramatic tension of the poems by synthesizing the differences in the testimonial and allegorical poems" (The Poetry of José Hierro, op.cit., p. 56).

35. La función de ese hablante femenino es bien captada por Bonnie M. Brown cuando afirma: "By introducing a new speaker Hierro involves the reader in the poem by letting him compare two different points of view toward the central subject of the book" (The Poetry of José Hierro, op.cit., p. 79).

36. "Instante poético e instante metafísico", en El derecho de soñar, Fondo de cultura económica, México, 1985, pp. 226-227.

37. Aunque se aparta del tema, es interesante señalar la frecuencia de la expresión ceñir... en la obra de Hierro. Sin pretender exhaustividad alguna, podrían citarse algunos ejemplos que lo demuestren:

"ciñendo rosas fúnebres" (p.111)
"ceñirnos coronas negras" (p. 117)
"La rosas bajaban a ceñirnos las sienes" (p. 169)
"la ceñiste [la rama] a mis sienes" (p. 190), etc.

Es una imagen no inusual en la poesía española del XVII, como demuestran estos versos de Lope: "de lúgubres cipreses/ la humilde frente ciñe", o "te ciñan/ ramas verdes o rojas", ejemplos ambos de La Dorotea (Lírica, ed. de José Manuel Blecua, Castalia, Madrid, 1981, pp. 272 y 275, respectivamente). El estudio de la presencia de Lope en la poesía de José Hierro, por el que Hierro ha manifestado constantemente su admiración (v. José Hierro, "La primera patria de Lope", en Cuadernos Agora, 61-62, 1961, pp. 19-23; José Hierro, "Poésie espagnole d'aujourd'hui", art.cit., p. 115; José Hierro, El mar y el marino mercante en la poesía española -Separata de Oficema-, 73, 1961, p. 11; Antonio Nuñez, "Encuentro con José Hierro", art.cit., p. 4; Juan José Lanz, "José Hierro: 'Escribir poesía es siempre una frustración'", art.cit., p. 17), quizá iluminaría algunos puntos de la poesía de nuestro poeta (v. Pedro J. de la Peña, Individuo y colectividad..., op.cit., p. 115; Pablo Beltrán de Heredia, "Rimas y letras de José Hierro", art.cit., p. 18; Aurora de Albornoz, José Hierro, op.cit., pp. 53-54; Gonzalo Corona, Realidad vital y realidad poética..., op.cit., p. 35; Félix Grande, "Alegría para un gentilhombre", art.cit., p. 34; María del Pilar Palomo, "Los clásicos españoles en la lírica contemporánea", en Atlántida, 8, octubre-diciembre 1991, p. 61; Antonio Carreño, "La voz que ya no es tuya de Lope de Vega y José Hierro", en Lazarillo. Revista literaria y cultural, 2, julio-diciembre 1992, pp. 9-13). Recientemente, Luce López Baralt ha ofrecido la más valiosa aportación realizada hasta el momento al respecto, en su artículo "José Hierro ante el milagro más grande del amor: la transformación de la amada en el amado", en La torre. Revista de la Universidad de Puerto Rico, VI, 21, enero-marzo, 1992, pp. 105-159. Al analizar el poema de Agenda, "Lope. La noche. Marta", (ibíd., pp. 125-159), nos ofrece un detallado estudio de la importancia de la influencia de Lope en el citado poema, aunque las aportaciones de López Baralt exceden el ámbito del mismo. Como apéndice, ofrece el ya citado artículo de Hierro, "La primera patria de Lope", (ibíd., pp. 165-173), que, erróneamente, cree "inédito o al menos totalmente desconocido" (ibíd., p. 165).

Además de en Lope, la expresión "ceñir..." puede verse también en Juan Ramón Jiménez, en concreto, entre otras posibles, en Las

tres presencias desnudas: "Qué alegrón esta conquista del ignorante, ceñido de hojas secas ya, el morir, el morir y el moridero" (Leyenda, edición de Antonio Sánchez Romeralo, Cupsa, Madrid, 1978, p.516).

38. El motivo que nos ha llevado a comentar los tres poemas que hemos incluido en este apartado en orden inverso a como aparecen en Con las piedras... no es otro que el de ir estudiándolos en una gradación de menor a mayor complejidad. No deja de ser significativo que en la ordenación del libro aparezca primero un poema como el que ahora comentamos. De este modo, la lectura lineal del libro por parte del lector iría posibilitando la explicación racional retroactiva de aspectos que habían ido quedando oscuros. No obstante, más acertada parece la explicación por la cual las partes centrales del libro conformarían el debate interno entre la plenitud amorosa del inicio y su imposibilidad final, razón por la que, independientemente de la sección a la que un determinado poema pertenezca, su inclusión en esas partes centrales vendría a ser reflejo del conflicto mencionado.

39. Desde el verso "hablas/ al hombre que reina en ti" entendemos que a pesar de la la logicidad del enunciado, su contenido semántico (aunque sea una forma que nuestra concepción metafísica tradicional haya hecho habitual hasta el punto de encontrar expresiones como "Es un hombre al fin y al cabo", que comunica una idea de imperfección, simbolismo que es el que entendemos inmediatamente cuando el término hombre aparece en determinados contextos) es rechazado como inverosímil, por lo que el poema se dispone a emocionar irracionalmente.

40. V. Carlos Bousoño, El irracionalismo poético, op.cit., pp. 49-51.

41. V. ibíd., p. 23.

42. The poetry of José Hierro, op.cit., passim.

43. La poética de José Hierro, op.cit., pp. 73-126.

44. Por tono entendemos, como Susana Cavallo, "la actitud del hablante ante el asunto" (La poética de José Hierro, op.cit., p. 73).

45. José Hierro, op.cit., pp. 97-110.

46. Ibíd., p. 97.

47. Apud ibíd., p. 99.

48. Apud ibíd., p. 108.

49. Aurora de Albornoz señala, por ejemplo, cómo unos versos de Juan Ramón, "Miro/ en torno y hallo que todo/ es lo mismo y no es lo mismo", pasan a José Hierro cuando escribe en el primer poema de la sección "Demasiado tarde", de Con las piedras..., "Todo en torno/ es lo mismo y no es lo mismo" (José Hierro, op.cit., p. 104); también destaca la presencia de frases comunes como "Nos va enseñando tanto/ la vida", del poema "Remordimiento", de Cuanto sé de mí (ibíd., p. 100). Los dos casos que hemos reproducido muestran bien claramente las diferencias con los otros dos ejemplos propuestos.

50. En María Pepa Palomero, Poetas de los 70, Hiperión, Madrid, 1987, p. 62. El título, que se repite en el verso final del poema, ya integrado en él, procede del famoso bolero "Bésame mucho".

5. Quinta del 42 (1952¹)

El título del cuarto libro de Hierro, como es bien sabido, procede de la denominación que unos cuantos amigos, interesados por la literatura y la cultura en general, daban al grupo que componían². La amistad entre algunos de ellos procede de su primera juventud³, pero la quinta, como grupo, comienza a formarse en Valencia a partir de 1942⁴, donde se desarrollaría, sobre todo alrededor de la revista Corcel, pasando más tarde el relevo a Santander y la revista Proel⁵, en la que, poéticamente sobresalen como miembros más destacados José Luis Hidalgo, José Hierro y Julio Maruri. Que Hierro coloque este título a su cuarto libro, y que éste contenga los dos o tres poemas que pudiéramos considerar más cercanos a la poética social, ha contribuido a que se le tenga como el libro "más comprometido de los suyos con el movimiento de la poesía social"⁶, aunque ya incluso en el mismo año de publicación del mismo, José Luis Cano, aun afirmando la intención social de su poesía, negaba que pudiéramos encuadrar a Hierro "en la línea de la llamada poesía social"⁷. Lejos ya de esa inútil discusión, la mayoría de quienes se han acercado al libro, aunque no niegan, ni hay por qué hacerlo, su carácter social⁸, señalan que lo más importante de Quinta del 42 es el cambio que se aprecia respecto a los libros anteriores. José Olivio Jiménez, por ejemplo, señala:

Ya no se vuelven a nombrar las viejas y repetidas consignas: la lucha, el afán o la posesión de la alegría, la razón de estar vivo, el agrio amor a la tierra. Frente a ellas, Quinta del 42 es un libro que parece incorporar nuevos asuntos: España, sus ciudades, ciertas experiencias de música, algunos concretos recuerdos, la definición de la poética del autor, etc. Sin embargo, tan pronto como de la mera enunciación de los temas se pasa a la directa lectura, es posible notar que todo el conjunto, vario en su contenido, se identifica en su esencia por aquella común actitud que desde el fondo le presta estrecha unidad; y esto es precisamente lo que le hace sorpresivo, en una primera ojeada, dentro de la obra total de Hierro. Ese común denominador puede expresarse así: voluntad de dirigir la aventura poética hacia regiones más ensimismadas, más profundas, por ello menos racionalmente abordables, con la intención de que ellas digan también su verdad⁹.

No nos interesa ahora discutir algunos aspectos concretos señalados Por Jiménez, tales como el de la unidad¹⁰ o la menor racionalidad¹¹, sino resaltar su afirmación del cambio detectable en Quinta del 42 respecto a Tierra sin nosotros, Alegría y Con las piedras..... Ese nuevo rumbo es también observado por Bonnie M. Brown¹², Susana Cavallo¹³ y Luis González Nieto, quien afirma que Quinta del 42 es "un libro axial que si, por un lado, anticipa -por ejemplo, en la serie de poemas denominados ya 'Alucinaciones' -por otro y sobre todo, recopila y resume los temas, en el sentido lírico y musical de la palabra, de los libros anteriores"¹⁴. Continuidad y cambio, esas serían las dos notas de este libro tan complejo por diverso e irregular.

En esa línea de señalar nuevas direcciones en la poesía

de Hierro a partir de Quinta del 42, Dionisio Cañas ofrece una idea respecto a la mayor o menor presencia de la racionalidad en esta obra que, en principio, podría considerarse contraria a la de José Olivio Jiménez, quien, como acabamos de ver, observa en Quinta del 42 la tendencia hacia una menor racionalidad. Cañas, sin embargo, señala:

[...] una mayor lucidez se ha instalado en una parcela de su verso. Y es desde esa racionalidad desde donde 'José Hierro, un hombre/ como hay muchos, tendido/ esta tarde en mi cama,/ volví a soñar'. Nos hallamos ante una recuperación parcial de la imagen propia, de la identidad perdida. Ya veremos cómo esta falsa imagen de serenidad es sólo aparente; de nuevo volverá a su poesía la multiplicidad que caracteriza la configuración de un sujeto poético en continuo conflicto consigo mismo, y cuya expresión más acabada la encontramos en Libro de las alucinaciones¹⁵.

Más adelante, afirma:

Este proceso de difuminación de los límites entre pensamiento y objeto pensado, percepción real y percepción alucinada, vida y muerte, realidad y sueño, ya he dicho que es en Quinta del 42 donde comienza a darse con mayor fuerza en la obra de Hierro. Es, por lo tanto, este libro una antesala de la alucinación que, como veremos después, tendrá lugar cuando el sujeto poético ya no pueda discernir que ese conflicto entre lo pensado y lo realmente existente ocurre, y toma por realidad lo que sólo existe en la mente [...] ¹⁶.

No nos interesa ahora discrepar o corroborar lo afirmado por Cañas respecto a la evolución tras Quinta del 42, sino

resaltar su idea de que en esta obra lo irracional es contemplado desde la lucidez, desde la racionalidad. Llevada esta afirmación al terreno de la expresión poética, podremos ver cómo en Quinta del 42, y en libros posteriores, a nuestro juicio, en mayor medida, el poeta opta, al lado de otros caminos, por adentrarse racionalmente en la irracionalidad. De algún modo, y aunque con técnicas diversas, podríamos emplear una expresión acuñada por Carlos Bousoño para referirse a una tendencia de su poesía: el "análisis lógico de las irrealidades"¹⁷. En Tierra sin nosotros y Alegría hemos visto procedimientos similares (véase 2.2.6. y 3.1.), pero es ahora cuando esa línea poética se incrementa, y, además, como se comprobará, de modo diverso.

El cambio formal de la expresión poética acompaña, como es lógico, el comienzo de este nuevo rumbo de la poesía de Hierro. Por lo pronto, cabe decir que el juego de racionalidad/irracionalidad se traducirá en una mayor presencia de un lenguaje poético directo, pero también de un irracionalismo lírico con nuevos matices, al lado del ya visto en libros anteriores que, obviamente, continúa su presencia. De algún modo, el poema que abre Quinta del 42, y que podría abrir su obra entera -clara y misteriosa a la vez-, da cuenta de esta alternancia, más evidente en Quinta del 42:

Irás naciendo poco
a poco, día a día.
Como todas las cosas
que hablan hondo, será
tu palabra sencilla. 5

A veces no sabrán
qué dices. No te pidan
luz. Mejor en la sombra
amor se comunica.

Así, incansablemente, 10
hila que te hila (p. 229).

Aclaremos cuanto decimos con el análisis de "Una tarde cualquiera", un extenso poema de la primera sección del libro, "Los hombres y las horas":

Yo, José Hierro, un hombre
como hay muchos, tendido
esta tarde en mi cama,
volví a soñar.

(Los niños,
en la calle, corrían.) 5
Mi madre me dio el hilo
y la aguja, diciéndome:
"Enhébramela, hijo;
veo poco".

Tenía
fiebre. Pensé: -si un grito 10
me ensordeciera, un rayo
me cegara... (Los niños
cantaban.) Lentamente
me fue invadiendo un frío
sentimiento, una súbita 15
desgana de estar vivo.

Yo, José Hierro, un hombre
que se da por vencido

sin luchar. (A la espalda llevaba un cesto, henchido de los más prodigiosos secretos. Y cumplido, el futuro, aguardándome como a la hoz el trigo.)	20
Mudo, esta tarde, oyendo caer la lluvia, he visto desvanecerse todo, quedar todo vacío. Una desgana súbita de vivir. ("Toma, hijo, enhébrame la aguja", dice mi madre.)	25
Amigos: yo estaba muerto. Estaba en mi cama, tendido. Se está muerto, aunque lata el corazón, amigos.	30
Y se abre la ventana y yo, sin cuerpo (vivo y sin cuerpo, o difunto y con vida), hundido en el azul. (O acaso sea el azul, hundido en mi carne, en mi muerte llena de vida, amigos: materia universal, carne y azul sonando con un mismo sonido.) Y en todo hay oro, y nada duele ni pesa, amigos.	40
A hombros me llevan. Quién: la primavera, el filo del agua, el tiemblo verde de un álamo, el suspiro de alguien a quien yo nunca había visto.	45
Y yo voy arrojando ceniza, sombra, olvido. Palabras polvorientas que entristecen lo limpio: Funcionario,	50
	55
	60

tintero, 30 días vista, diferencial, racionamiento, factura, contribución, garantías...	65
Subo más alto. Aquí todo es perfecto y rítmico. Las escalas de plata llevan de los sentidos al silencio. El silencio nos torna a los sentidos. Ahora son las palabras de diamante purísimo:	70
Roca, águila, playa, palmera, manzana, caminante, verano, hoguera, cántico...	75
...cántico. Yo, tendido en mi cama. Yo, un hombre como hay muchos, vencido esta tarde (¿esta tarde solamente?), he vivido mis sueños (esta tarde solamente), tendido en mi cama, despierto, con los ojos hundidos aún en las ascuas últimas, en las espumas últimas del sueño concluido.	85
	90
	95

(pp. 236-239).

Desde los primeros versos, el lector se instala en la irracionalidad de una alucinación¹⁸ que es narrada como tal, es decir, desde la racionalidad, por el protagonista

poemático¹⁹. Volvemos a hallarnos, por tanto, como en otros poemas de Tierra sin nosotros y Alegría (2.2.6. y 3.1.) ante una alucinación que podríamos llamar racional, toda vez que su ruptura de la lógica es vista precisamente como eso, como ruptura de lo racional. Desde ese momento, el lector se instala, racionalmente, en el terreno de la irracionalidad. Encontramos, de este modo, la lucidez a la que, al comentar este poema, aludía Cañas²⁰ como perspectiva desde la que surgía la alucinación, precisamente en este poema. Ahora bien, si comparamos este poema con los de estructura similar de Tierra sin nosotros o Alegría, comprobamos que la expresión poética se ha modificado sustancialmente, porque aunque la expresión irracionalista no desaparece, se incrementa la presencia de un lenguaje directo²¹ caracterizado, en palabras de Susana Cavallo, por "el prosaísmo, el lenguaje deliberadamente coloquial (ya fue prefigurado en el título 'anti-poético' del poema), sin ornamentación, el empleo del lugar común ('un hombre como hay muchos'), y el tono conversacional"²². No todo el poema queda correctamente descrito con esas apreciaciones de Susana Cavallo, pero es interesante comprobar la aparición de este tipo de lenguaje en poemas en los que se percibe esa menor racionalidad de la que nos hablaba José Olivio Jiménez. Pensamos que si ello sucede de ese modo, el motivo puede ser

hallado en la lucidez con la que se aborda la irracionalidad; en otras palabras, a partir de Quinta del 42 la poesía de Hierro nos ofrece la novedad de enfrentarse a situaciones alucinatorias, que crecen en número desde ese momento, empleando un lenguaje que hasta entonces había sido poco frecuente en su poética. Un poema de Tierra sin nosotros, "Alma dormida", del que transcribimos algunos versos, servirá para establecer la comparación:

Me tendí sobre la hierba entre los troncos
que hoja a hoja desnudaban su belleza.
Dejé al alma que soñase:
volvería a despertar en primavera.

Nuevamente nace el mundo, nuevamente 5
naces, alma (estabas muerta).
Yo no sé lo que ha pasado en este tiempo:
tú dormías, esperando ser eterna.

Y por mucho que te cante la alta música
de las nubes, y por mucho que te quieran 10
explicar las criaturas por qué evocan
aquel tiempo negro y frío [...] (p. 59).

Fijémonos en que los versos iniciales en ambos poemas nos introducen igualmente en un sueño; en ambos casos, lo que viene tras ellos es percibido racionalmente como irracional; pero, a diferencia de este poema de Tierra sin nosotros, el de Quinta del 42 "analiza" el sueño, muestra la intersección entre éste y la realidad, apela a su significado desde la

racionalidad para encontrar en él un sentido que lo real no entrega. La expresión poética de todo ello en "Una tarde cualquiera" se consigue mediante la alternancia de un lenguaje directo y de otro basado en el irracionalismo poético. Observemos esa alternancia. Los versos que sirven de marco racional, a partir del cual se produce el sueño, van del verso 1 al 18, del 25 al 36 y del 85 al 97. En ellos, incluimos los versos en los que se nos da cuenta de lo que ha motivado el sueño²³: los niños corren y José Hierro se ha recordado niño, al lado de su madre, llevando a la espalda "un cesto/ henchido de los más prodigiosos/secretos". Dentro de ese marco racional, la expresión poética también se alterna. Por un lado, el lenguaje directo de quien analiza: "Yo, José Hierro, un hombre/ como hay muchos [...] Yo, José Hierro, un hombre/ que se da por vencido/ sin luchar [...] he visto/ desvanecerse todo, quedar todo vacío./ Una súbita desgana/ de vivir [...] con los ojos hundidos/ aún en las ascuas últimas,/ en las espumas últimas/ del sueño concluido". Por otro lado, el lenguaje del viejo (por conocido) simbolismo heterogéneo para hablar de los niños que corren o cantan, de la madre que pide que el hijo le enhebre la aguja, o de ese José Hierro que superpone pasado y futuro:

A la espalda

llevaba un cesto, henchido
de los más prodigiosos
secretos. Y cumplido,
el futuro, aguardándome
como a la hoz el trigo²⁴.

Mediante estos elementos, el poeta, sin aludir a ello de modo directo, nos comunica la sensación de una infancia cuyo recuerdo aparece para hacer más evidente el fracaso de que le ha sucedido.

En los versos que el poema concede el protagonismo al sueño, éste aparece recorrido por rupturas de la lógica, tales como "yo estaba muerto", "vivo/ y sin cuerpo, o difunto/ y con vida", "hundido en el azul"²⁵, "mi muerte llena de vida", que no son sino visiones a partir de la superposición de tiempos que el sueño ha traído consigo. Pero es interesante comprobar que, poéticamente, el irracionalismo se amortigua, porque están enmarcadas en un contexto que las ha racionalizado en parte: sabemos desde el inicio que es un sueño, y que, como tal, tenemos que interpretar el contenido del poema, lo que no le quita, sin embargo, emoción, aunque lo clarifica. De algún modo, podríamos encontrar en esas expresiones ejemplos de lenguaje directo, objetivo, racional, en tanto que el marco que los acoge las despoja, en buena medida, de su carga irracional, y tienen similar función a la objetividad analítica de los versos que introducen el final

de la ascensión. "Subo más alto. Aquí/ todo es perfecto y rítmico [...]", etc.

No sucede lo mismo, sin embargo, con los símbolos correspondientes a esa parte, en tanto que mantienen intacta su comunicación irracional. En sí mismos, son visiones, pero el marco racional hace que podamos entender como símbolos homogéneos los versos que van del 56 al 84, en los que la primera parte, del 56 al 67, indica la existencia de un sentimiento previo de caída que ahora se rechaza ("funcionario", "tintero", etc); y la segunda, del verso 68 al 84, el sentimiento de ascensión ("roca", "playa", etc.)²⁶. En la primera serie, "palabras polvorientas/ que entristecen lo limpio"; en la segunda "palabras/ de diamante purísimo". Las primeras, pertenecientes a un campo semántico que nos lleva a la realidad cotidiana del trabajo y la lucha diaria; las segundas, al mundo de la naturaleza y de la música²⁷. Al lado de esos símbolos, cuyo valor emotivo está contextualizado por los versos 58-59 y 74-75, que los introducen, así como por los versos que preceden a estos, tenemos la personificación de carácter visionario de los versos 50 al 55, en los que, además, podemos encontrar un valor emocional añadido, el de la ruptura de lo psicológicamente esperado. En la línea ascensional que ha tomado el poema a partir del verso 36, estos versos suponen,

en su verso inicial, una interrupción de esa emoción: "A hombros me llevan", expresión que en el contexto de muerte (aunque sea con valor de vida) de los versos precedentes connota provisionalmente un significado de muerte, ahora sin matices. Pero, inmediatamente, el protagonista, que ha captado esa ruptura de aquello a lo que psicológicamente los versos iniciales habían preparado al lector, pregunta "quién" en ese mismo verso, para contestar: "la primavera, el filo/ del agua [...]" (vv. 51-55), en los que, además de la personificación, se percibe su valor de símbolo heterogéneo, indicando lo íntimo entrañable. En esos versos, como en otros del poema, el encabalgamiento²⁸ contribuye a crear la sensación de subida hacia la plenitud, del mismo modo que, en otros momentos contribuye a comunicar la angustia²⁹, por ejemplo en los versos 25 al 30. Asimismo, como señala Aurora de Albornoz al comentar el encabalgamiento en Quinta del 42, con la presencia "del ritmo sintáctico sobre el métrico, se va acentuando algo que no creo que sea nuevo ahora, pero sí muy patente: un tono narrativo"³⁰.

Lo visto en el poema permite concluir que, poéticamente, se han mantenido las constantes del irracionalismo observable en los tres libros anteriores, pero, a su lado, ha aparecido un nuevo modo de decir más objetivo y directo, que, de algún modo, modifica o matiza la carga emocional del

irracionalismo. Lo mismo sucede en poemas tan logrados como "Reportaje"³¹, en el que continuamente se pasa de uno a otro tipo de expresión poética, y que, en absoluto, a nuestro juicio, podría ser considerado como lo que se ha venido llamando "reportaje"³², a pesar del título. Lo mismo se observa en "Segovia":

Sóñar.
Así debería llamarlo.
Sóñar, retornar de improviso,
irrumper en el sueño, soñándolo.

¿Soñaba? ¿No había unas torres pajizas, 5
cigüeñas nevando lo alto?
(Cigüeñas de viento y de cuento, o del
sueño antaño soñado.)

Qué dicen las cosas
cuando tocan la playa, después del naufragio... 10
Torres del pan matinal, que cocieron los siglos³³.
Torres que fue madurando el ocaso.
Salían del sueño...o entraba él al sueño...
O acaso no había soñado...

Entró, preguntó. 15
Pero todo era ajeno y extraño.
Con sillares de música alzaba su alcázar:
Un suspiro logró derribárselo.
Circundó la ciudad: la lloró desde todos los puntos,
la rió desde todos los años... 20
Llave de luz y de sombra forjaba,
para entrar donde estaba el secreto, llorando o cantando.

Subió al tren. Sumergido en la noche
dejó el sueño, inviolado.
Apagaba sus lomas,
sus aromas, el llano. 25
Hierro contra hierro,
a rítmicos golpes de hierro se fueron borrando.

Hierro contra hierro.

...Rejas y puertas de hierro, murallas, candados... 30
 (olvida, Dios mío, recuerda: su nombre, su edad,
 profesión,
 nombre del padre y de la madre...)...murallas,
 candados...
 Hierro contra hierro,
 iba recordando.

Hierro contra hierro, 35
 alargaba su mano de hierro el estío lejano.
 Y se dijo: yo soy, he de ser...(afirmaba el presente,
 el futuro.)
 A oleadas borraba el pasado.

Se dijo: yo soy. (Le cantaba una alondra: tú eras...)
 Rezó por el hombre que fue, por el hombre que estaba
 llorando. 40
 (pp. 259-260).

Todos y cada uno de los aspectos señalados en el poema "Una tarde cualquiera" vuelven a aparecer en "Segovia", aunque la intención de cada uno sea diferente, y aunque hayamos pasado de un yo protagonista a un él: tras la ascensión, la caída, en el primero de los poemas; tras el recuerdo doloroso del pasado, la afirmación en el presente³⁴, en el segundo de ellos. En uno y otro poema, pero de forma más clara en este segundo, la emoción surge del contraste entre dos realidades opuestas, que mutuamente se requieren, así como se va y se viene de un modo de expresión a otro. Igual que en "Una tarde cualquiera", encontramos un elemento exterior que lleva a la confusión de lo real y lo irreal, la contemplación de Segovia, y una sensación exterior que

conduce a la caída (recordemos que en "Una tarde cualquiera" esa sensación conducía a la ascensión), el sonido del tren: "hierro contra hierro", como muy acertadamente puso de relieve Aurora de Albornoz³⁵. En los dos casos, se elige el relato como modo de estructurar el poema, y en ambos poemas la disposición de los elementos es deliberadamente desordenada, aunque se perciben dos partes claramente diferenciadas: la fase previa al sueño, la que lo posibilita, y el sueño mismo. Poéticamente, conviven un modo de expresión lírica irracionalista, y un lenguaje directo que analiza la visión de Segovia y el recuerdo que trae consigo. Esto último lo encontramos, sobre todo, en los versos que abren y cierran el poema, pero también en el momento en que el dolor del recuerdo se hace palpable: "Rejas y puertas de hierro, murallas, candados.../ [...] su nombre, su edad, profesión,/ nombre del padre y de la madre". A diferencia de "Una tarde cualquiera", donde la enumeración de palabras como "funcionario, tintero...", además de en su significado lógico podían ser entendidas simbólicamente, ahora es sólo lo primero lo que prevalece: nos habla de una cárcel, de la entrada en una cárcel, no simbólica, sino real.

El irracionalismo poético se apodera del resto del poema: la proyección del protagonista en las cosas, el desplazamiento adjetival, la superposición temporal. Lo

vemos, por ejemplo, en el proceso que va desde la descripción de la Segovia recordada ("torres pajizas" y "cigüeñas nevando lo alto") a "torres del pan matinal que cocieron los siglos./ Torres que fue madurando el ocaso". Un especial desplazamiento³⁶ preconsciente ha hecho girar el foco de las torres al él³⁷, que se proyecta sobre aquéllas mediante el simbolismo heterogéneo (heterogéneo, pues no es ilógico describir una torres del color del pan recién hecho, ni describir su antigüedad valiéndose de la imagen de que ya que son del color del pan, pues son antiguas, son como un pan cocido durante siglos; ni deja tampoco de ser lógico entender que esa misma antigüedad quede expresada mediante la imagen que iguala madurez con final del día). Sin embargo, esas mismas imágenes racionales comunican irracionalmente, en este caso, sin ayuda del contexto, una emoción que trasciende su significado lógico: simbolizan la evolución del protagonista poemático. Y, así, su vida se proyecta en esas torres que pasan a simbolizar su vida, porque el "pan matinal" une dos elementos, el ser alimento primero, trigo, fruto de la espiga, y ser además un pan recién hecho, es decir, caliente aún en el inicio de la mañana; preconscientemente, se une esa sensación del pan recién hecho y caliente en la mañana con la idea de una vida que empieza, arropada, ilusionada y pura³⁸. Desde esta perspectiva, lo que

viene a continuación en el verso debe ser entendido como una superposición temporal: lo que es "pan matinal", recién nacido, se contempla en su proyección futura, desde un presente que recuerda lo sucedido en el pasado ("Torres del pan matinal que cocieron los siglos"³⁹), pero, al tiempo, mantiene un significado netamente de futuro: una mañana que nace pura como el pan. El verso que sigue repite el mismo proceso de desplazamiento del foco y proyección, sólo que ahora el "ocaso" es el símbolo que niega el significado primero del "pan matinal".

Más adelante, la igualdad torres=él continúa su desarrollo: ("Con sillares de música alzaba su alcázar/ un suspiro logró derribárselo"), mediante un desarrollo alegórico de esa igualdad. Este contraste entre lo que fue y lo que ha sido, llega hasta el final del poema: "Se dijo: yo soy. (Le cantaba una alondra: tú eras...)". Este verso encierra un significado mucho más importante de lo que en principio pudiera suponerse. En primer lugar, el poeta sitúa al inicio del verso una frase tan directa para hablar del presente como "se dijo: yo soy". A su lado, el pasado, simbolizado en la alondra, le dice "tú eras". Se combinan dos modos de decir, el directo y el simbólico. Pero, además, el término alondra se conecta con palabras y expresiones como "pan matinal" o "sillares de música" y nos remite a un pasado

anterior al pasado del recuerdo doloroso que aparece en el centro del poema. Tenemos, por tanto, un pasado primero entendido como "pan matinal", "sillares de música", "alondra"; un pasado que lo niega: "Rejas y puertas de hierro [...]", etc., y un presente que sueña y se afirma en el presente ("yo soy"), aunque percibe finalmente que lo que él es no se traduce sino en un "tú eras". Volvemos a encontrar, de este modo, en este verso, así como en el que cierra el poema, la misma superposición de tiempos que veíamos arriba.

Como última nota sobre el poema, cabe destacar la aparición de la duda, que irrumpe con fuerza a partir de Quinta del 42, precisamente por la mayor racionalidad (quien analiza, duda) de muchos de sus poemas: "Salían del sueño...o entraba él al sueño.../ O acaso no había soñado". El mismo énfasis que el poeta pone en señalar que se trata de un sueño, resalta el mayor índice de racionalidad: "Soñar./ Así debería llamarlo./ Soñar, retornar de improviso,/ irrumpir en el sueño, soñándolo".

5.1. Alegoría disémica enmarcada en un símbolo heterogéneo.

Otra modalidad de presentar el sueño, similar a la

encontrada en los tres primeros libros, aunque con algunas variaciones, es la de ofrecer aquél como disemia heterogénea dependiente de un símbolo heterogéneo. En los poemas analizados anteriormente, la nota característica que hemos pretendido resaltar era la alternancia entre racionalidad e irracionalidad, traducida, poéticamente, en el continuo cambio entre un lenguaje objetivo y otro irracionalista. En el caso que ahora vamos a señalar, esa alternancia, a nuestro juicio, no existe. En numerosos poemas de los tres primeros libros lo que encontrábamos era la presencia de un lenguaje predominantemente irracionalista tanto en la racionalidad del marco que llevaba al sueño, como en la irracionalidad del sueño mismo. Ahora, aquel irracionalismo se acentúa porque ya no es un lenguaje predominante irracionalista, sino absolutamente irracionalista. Sucede cuanto decimos en el poema "Plaza sola":

Cuando se fueron todos, yo
me quedé a solas con mi alma.

Plaza cuadrada, con su fuente
sin una lágrima de agua.
Balcones de piedra y de hierro.
Tejados de teja dorada.
Vencejos de la primavera
por el aire de la mañana...

5

Qué sosiego volver, hablarte,
abrazarte con mis miradas,
besarte la boca de tiempo

10

donde el polvo seca la lágrima.
 Qué descanso poner mi oído
 sobre tu madera encantada,
 apurar las gotas de música 15
 de la caja de tu guitarra,
 recordar, preguntar, soñar
 ahora que nada importa nada...

(Borro los pájaros. Enciendo
un cáliz de oro ante una acacia. 20
Y, de pronto, un rumor lejano,
como de mar que se desata,
órgano de oro que libera
sus ruisenores y sus aguas,
viento del sur que pulsa y sopla 25
espigas y juncos y cañas...

Ya los balcones solitarios
se han poblado de hombres que cantan,
de hombres que sueñan y se yerquen
en el umbral de la mañana. 30
Las flores doblan su carmin
allá en las praderas lejanas.
Las piedras sacuden el yugo
de los siglos que las encantan.
Todo resurge, clama, vive, 35
mueve sus pies, pezuñas, alas,
arde en la hoguera del instante,
hinche los mares y las montañas,
desborda el tiempo, como un pájaro
que abre la puerta de su jaula. 40
Y, vencido el tiempo, en las manos
de Dios se duerme, que lo canta...)

Cuando se fueron todos, yo
 me quedé a solas con mi alma.
 Plaza cuadrada, con su fuente 45
 sin una lágrima de agua.
 Abril, blandiendo por el cielo
 su acero pálido de espalda.
 Qué sosiego tocarte, verte,
 abrazarte con mis miradas, 50
 apurar las gotas de música
 de la caja de tu guitarra,
 vagar sin fin y sin origen
 sobre tus piedras hechizadas...

Andar sintiendo el alma muerta,
Dios mío, ya sin esperanza... (pp. 260-262).

55

Al comentar este poema, Jiménez señala "que sin llegar a dificultades ni hermetismos se evidencia una mayor invasión de recursos imaginativos"⁴⁰, y más adelante, refiriéndose a los versos en cursiva, indica que

el poeta ha querido evocar dentro de un conjunto sombrío, un instante en que el alma, y con ella la realidad toda del mundo, parecen evadirse del tiempo circunstancial y aprisionante y florecer en una vida de real y efectiva plenitud [...] Pero lo que más nos interesa destacar, sin embargo, es que la expresión para dar forma a aquel especial sentimiento de exaltación, acude a una serie ininterrumpida de configuraciones poéticas y reduce la alusión directa a muy breves momentos ("desborda el tiempo", "vencido el tiempo"), y sólo ya al final de la segunda estrofa del pasaje. Sin embargo, la inteligencia de éste no es en absoluto difícil, pues todos los elementos figurativos convergen hacia una misma exultante sensación, la cual resulta así vigorosamente destacada. Cada imagen arroja luz sobre la anterior y se intensifica, de suerte que la lógica poética queda siempre a salvo; y esto hace que aun el poema más tembloroso de Hierro no llegue nunca a la expresión críptica ni al desdibujo de la forma⁴¹.

José Olivio Jiménez capta perfectamente la novedad de esas "configuraciones poéticas", que vienen a constituir, y por eso lo destaca el citado crítico, una novedad en su poética, no tanto porque no aludan directamente a la realidad, sino porque "cada imagen arroja luz sobre la anterior y la intensifica". Los versos que no aparecen en

cursiva, tanto al principio como al final del poema, son una sucesión de símbolos heterogéneos que están significando irracionalmente lo que con frecuencia comunican en los poemas de Hierro: un espacio exterior que se interioriza simbolizando aquello que es íntimo, auténtico y verdadero, con el léxico que ya nos es habitual. Lo que estos versos envuelven es el sueño que este marco, con su inicio ascensional (vv. 1-18) y su caída final (vv. 43-54), ha propiciado. Los versos 19 y 20 resultan cruciales: son el tránsito entre dos modos de expresión irracional, y, además, constituyen la afirmación del protagonista poemático en su posibilidad de modificar la realidad: "Borro los pájaros./ Enciendo un cáliz de oro ante una acacia". El paréntesis y la cursiva que se inicia con estos versos indican el cambio de tono, pero, aun no existiendo aquéllos, esos dos versos están señalando la voluntad de la persona lírica por modificar la realidad; es decir, se varía la perspectiva, que pasa del entrañamiento del significado lógico y simbólico de los versos 1 al 18, al distanciamiento por el que el lector, irracionalmente, entiende que el protagonista poemático lo ha introducido en un mundo que no existe sino en la mente de aquél⁴². De este modo, se racionaliza el entendimiento de los símbolos heterogéneos anteriores, así como el de la alegoría disémica de los versos siguientes. Es interesante añadir que,

sin embargo, este distanciamiento racional, aunque se efectúa mediante una expresión directa como "enciendo los pájaros" (no encontraremos otra sino hasta los dos versos finales), lo hace también mediante un símbolo homogéneo: "Enciendo/ un cáliz de oro ante una acacia". Lo que viene a continuación es una alegoría disémica, tal y como la define Carlos Bousoño⁴³ cuando analiza Conjuros (1953) de Claudio Rodríguez. Quinta del 42 es un año anterior en su fecha de publicación, y, aunque como es obvio, la técnica señalada por Bousoño es generalizada en ese libro de Claudio Rodríguez y no en el de Hierro, resulta altamente significativo que la poesía de Hierro ofrezca un ejemplo de lo que habría de ser habitual en la poética de uno de los más altos poetas de los cincuenta.

Como dejamos dicho en otro momento (véase 2.2.1.), disentimos de la afirmación de la consideración realizada por Bousoño según la cual el entendimiento de la alegoría disémica sea plenamente consciente⁴⁴, pero éste es un matiz que en nada reduce la relevancia ni del procedimiento ni de su proceso. En el caso que nos ocupa, la alegoría no se ofrece aislada, sino, como ya se ha visto, enmarcada por una sucesión de símbolos heterogéneos, así como por dos versos que, aun utilizando un lenguaje irracionalista, conciencian la idea de sueño, lo que comunica al lector la necesidad de interpretar el poema, antes y después, en un sentido lógico

y en otro simbólico. Esta es la principal diferencia con los poemas que utilizan igual procedimiento en los poemas de Conjuros, de Claudio Rodríguez. Aun así, si releemos los versos que van del 21 al 42, percibimos un primer sentido denotativo y otro segundo, connotativo (para nosotros, pues defendemos en este caso una comunicación emocional preconsciente, este segundo sentido es simbólico): la plaza se llena de vida y de gente, "Todo resurge, clama, vive" (35); el tono ascendente de los versos nos comunica enseguida que esa plaza que se llena es algo más que una plaza⁴⁵, que significa algo íntimo y cordial que se enciende, capaz de vencer al tiempo⁴⁶. La respuesta a esta ensoñación vendrá dada, finalmente, por dos versos que podemos interpretar como una correspondencia irracional ("Abril, blandiendo por el cielo/ su acero pálido de espada"⁴⁷), así como por los dos versos finales, alejados ya del tono del poema, en un lenguaje directo que lo cierra epifonemáticamente: "Andar sintiendo el alma muerta,/ Dios mío, ya sin esperanza...".

5.2. Oscuridad. Racionalidad e irracionalidad.

Comentario aparte merecen dos poemas de Quinta del 42, por cuanto suponen la continuidad de un factor que acompaña a la poesía de Hierro desde sus primeros momentos: la

oscuridad. Lo podemos ver en "Hotel" y "Poema para una Nochebuena". En los dos casos, el lector puede sentir que, aunque capta el tono, el sentido último del poema parece escapársele, o, lo que es lo mismo, que no alcanza a comprender determinados aspectos, que, sin embargo, intuye, son decisivos para el pleno entendimiento del poema. Son dos poemas de significado plurivalente, o parecen serlo, aunque pronto veremos diferencias notables entre ambos poemas.

En primer lugar, "Poema para una Nochebuena" podría ser interpretado como una alegoría de la visión que el poeta tiene de Dios. El poema, dividido en cuatro partes, presentaría en la primera, titulada "El vengador", a un Dios justiciero: "Te soñé como un ángel/ que blandiera la espada [...] como una lava ardiente;/ como una catarata/ celeste [...] A veces, cuando el viento/ del sur se desataba;/ cuando alzaba el invierno/ su llama blanca;/ cuando el cielo sombrío/ derramaba las ascuas/ de la tormenta, he dicho: 'es su venganza'" (p. 282); en la segunda, titulada "Noche cerrada", cuando todo se ha borrado y "Sólo queda/ soledad y noche", Dios se tiñe de esos mismos colores: "Oh, Vengador: negras alas, negras músicas, enormes/ horas negras...Vengador:/ soledad y noche" (p. 283); la tercera, titulada "El niño", cambia repentinamente el tono ante la presencia de un niño que hace que en el protagonista surjan

las interrogaciones ("Un niño de oro y rosa ¿puede/ anticipar el alba? [...] Con sangre suya y llanto suyo/ ¿rescata ajena sangre y lágrimas?", p. 284), pero también respuestas: "Todo era oscuro. [...] Y ahora en la noche se ha encendido/ maravillosa llama" (p. 284); finalmente, la última parte del poema, bajo el epígrafe de "Noche hermosa", supone la exclamación gozosa ante la nueva realidad que se impone:

	Sabed: si se la escucha,	65
	se oye latir la piedra.	
siglos	Y resuenan y acordan y hermanan sus voces los	
	en la dura madera.	
	[...]	
	Qué silenciosa mano	
	el corazón aprieta.	75
	Y cómo cae el zumo	
	y rocía la hierba,	
	y humedece las calles,	
	la silenciosa piedra,	
	las fuentes donde todos	80
	los astros se reflejan.	
	[...]	
	Maravillosa llama,	
	inextinguible hoguera,	90
	encendido celaje	
	interior, agua eterna	
	que se agita, que corre	
	de la piedra a la estrella,	
	de la estrella a la piedra...	95
	(pp. 284-285).	

Determinadas alusiones de la primera y tercera parte hacen referencia al Dios justiciero e inhumanamente omnipotente del Antiguo Testamento: el mismo modo de

nombrarlo, "Vengador", con mayúsculas, así lo sugiere, como también la idea de los "verdores/ que tan sólo el Vengador/ oculta y conoce..." (p. 283). En la tercera y cuarta, es el Jesucristo que muere por los demás ("Con sangre suya y llanto suyo/ ¿rescata ajena sangre y lágrimas?", p. 284) en la cruz ("Y resuenan y acordan y hermanan sus voces los siglos/ en la dura madera.", p. 284). Vistas así, las referencias que hemos entresacado del poema apenas si nos permiten dudar del contenido religioso del poema. Además, encontraríamos una visión muy contemporánea en ese sentimiento religioso: duda, interrogación religiosa, acusación a Dios de los males del hombre, creencia en un Dios humanizado. Visión cercana, en algunos aspectos, a la de Antonio Machado, César Vallejo, José Luis Hidalgo y Blas de Otero. No obstante, el poema podría, desde él mismo, recibir otras interpretaciones, o, al menos, podríamos encontrar en él elementos que pusieran en duda esta manera de entenderlo. El poema surge desde la perspectiva de un yo que, ante una realidad negativa, busca la trascendencia. Podríamos interpretar que nos hallamos ante una de las alucinaciones a las que Hierro ya nos tiene acostumbrados, en la que, eso sí, el poeta ha elegido un determinado marco cultural, religioso en este caso. Pero, he aquí, que tenemos que reparar en un aspecto al que hasta ahora no hemos prestado atención y que resulta decisivo: el

título. A nuestro juicio, el sentido de este poema es el que hemos desarrollado, pero es necesario reconocer, que, si ello es así, es porque el título ayuda a alcanzar este entendimiento. Nos encontramos de un modo claro ante lo que Bousoño ha llamado, al analizar su propia poesía, "Implicación del aserto doctrinal en el que la metáfora se engendra", procedimiento que se enmarca dentro de la técnica del "análisis lógico de las irrealidades"⁴⁸. Bousoño lo explica con las siguientes palabras:

[...] la metáfora entra directamente en el flujo poemático sin procedencias discursivas, pero no porque éstas no existan, sino porque se han hecho más discretas, disimulándose al refugiarse y como comprimirse en el título, ayudado acaso éste en tal misión, si ello fuere preciso, por algún lema o alguna cita que amplíen suficientemente su sentido. [...] la metáfora conseguida por tan insólita traza diferirá de las usuales en la tradición poética, al no engendrarse en la experiencia inmediata de la realidad, sino en la elaboración intelectual de la experiencia, con las consecuencias de sorpresa de que ya hemos hablado⁴⁹.

La técnica descrita por Bousoño podemos rastrearla en poemas de libros anteriores, como en el poema "Sólo la muerte", de Tierra sin nosotros, en el que el título y la cita de Juan Ramón aclaran el significado del poema, o en "Creador", de Alegría, o, en menor medida, en "Acordes a T.L. de Victoria", ya de Quinta del 42. En ninguno de ellos, sin

embargo, es tan claro el procedimiento como en este poema. No se trata de que éste hubiera carecido de significado sin el clarificador título, sino que habría sido más oscuro. Si llevamos lo dicho al tema central de nuestro trabajo, encontramos que el poema, en sí mismo, mantiene los modos de expresión que vienen siendo habituales en la poesía de José Hierro, pero el poeta impone sobre la plurivalencia de significados que el poema contiene, una perspectiva racional y lógica, que ya hemos observado en otros poemas de Quinta del 42, y que se constituye, en sí misma, en la principal novedad que ahora encontramos. De este modo, "Poema para una Nochebuena" no es una alucinación, sino una alegoría de la idea que el poeta tiene de Dios. Bajo esta estructura general reposa la idea más original del poema: en esa alegoría se funden la vida del protagonista y la idea de Dios ofrecida por la Biblia, de lo que resulta un poema ambiguo, cuyo significado último resuelve el título. Ello, sin embargo, no nos priva de la riqueza derivada de la ambigüedad del poema: se nos comunica una idea de Dios, pero como siempre sucede en la lírica, el empleo de referentes exteriores al yo no es sino una fórmula de ensayar ideas sobre uno mismo.

La importancia del título como elemento lógico aclarador de irrealidades puede quedar evidenciada si comparamos el anterior poema con otro que mantiene más de una concomitancia

con "Poema para una Nochebuena". Hablamos del poema "Hotel", dividido como el anterior en cuatro partes y, como él, estructurado a partir de una metáfora desarrollada, en principio, alegóricamente. A diferencia de "Poema para una Nochebuena", en el que cada una de las cuatro partes venía precedida de un epígrafe, en "Hotel" sólo aparecen dos: "Episodio", en la primera parte, y "Un desenlace nuevo", en la segunda. El tono alegórico del poema queda manifestado desde la primera parte:

Este pasillo tiene
puertas que dan acceso
a celdas, donde al alma
deja cautiva el cuerpo.

Puertas de cifras de oro
conducen a los lechos
silenciosos, que ofrecen
a amor su cementerio.

5

No tiene ojos de lluvia.
(Ya ni siquiera sueño.)
Ni labios en que tiemblen
la vida, el vino, el fuego.

10

(Ni canto con mi carne
ni canto con mi verso.
Peco dos veces, porque
me arrepiento primero.)

15

Cuenta la eterna historia
inevitable; pero,
dentro de mí, yo busco
un desenlace nuevo.

20

Como si se pudiera
ordenar; para, viento;

retrocede, minuto;
o resucita, muerto (pp. 311-312).

Las dos siguientes partes desarrollarán las ideas y motivos que la primera inicia: continúa la alegoría del hotel, el yo que se dirige al tú y plantea la dialéctica cuerpo/alma al que un libro como Con las piedras... ya nos tenía acostumbrados, se plasma un mundo natural simbolizador de vida auténtica que, en la primera parte, era negado mediante el contexto ausente visualizador: "No tiene ojos de lluvia/ [...] Ni labios en que tiemblen/ la vida, el vino, el fuego". De este modo, y antes de la cuarta parte, que la niega, las dos partes centrales representarían la ascensión hacia el sueño, que, otra vez en Quinta del 42, encontramos enmarcado en la racionalidad que lo niega: "Ya ni siquiera sueño" (p. 312) -en la primera parte-, o "Sueño, pero ya no/me engano cuando sueño" (p. 313) -en la tercera. Percibimos, como en otros poemas de Quinta del 42, que el poema se estructura como un análisis lógico, o, al menos, como la plasmación lógica de una irrealidad. La parte final recoge los elementos de las tres primeras:

Este pasillo tiene
puertas que dan acceso
a celdas, donde al alma

cementerio". El poeta desarrolla el plano real hasta convertir el hotel en un prostíbulo, se dirige a una muchacha que "no tiene ojos de lluvia" (p. 312) y la anima a huir "a muchos kilómetros/ de aquí, a donde los ecos/ sepan a monte" (p. 314). El plano figurado es, de forma clara, el amor, que necesita, para ser, de carne y alma, sin que pueda conseguirlo. Pero, como sucedía con frecuencia en Con las piedras..., del amor se pasa a una visión más general, que vendría a ser la de la existencia del hombre, convirtiéndose, de ese modo, la dialéctica cuerpo/alma, en símbolo de otra dialéctica que recorre toda la obra de José Hierro, la dialéctica paraíso/realidad. El final, como puede comprobarse en la parte cuarta, está ganado por la desesperanza.

Lo que extrapoéticamente ha sido expuesto con claridad, en el poema aparece envuelto en confusión y oscuridad, pero, a nuestro juicio, no porque ésta haya sido buscada, sino porque Hierro aún no ha encontrado la palabra justa para el nuevo modo de expresión que en este poema ensaya. Se dirá que difícilmente puede "Hotel" introducir novedades en la obra de Hierro, cuando todo lo visto en el poema aparece recurrentemente en su poesía. Ciertamente, alegorías, irracionalismo poético y marco racional para expresar la irracionalidad son tres elementos frecuentes en su poética. La novedad, siempre relativa, estriba en la unión de todos

ellos, en este caso de forma no completamente lograda o, mejor dicho, sin que el poeta consiga el tono y la fuerza que habrá de caracterizar a los mejores poemas de Cuanto sé de mí y Libro de las alucinaciones, en cuya línea "Hotel" se inscribe. ¿Por que decimos que el poema, aun manteniendo una altura poética notable, no alcanza el nivel de poemas venideros? Sin duda, porque, al lado de éstos, se percibe que estamos ante un intento, ante un ensayo de nuevas modalidades expresivas, que cuajarán definitivamente en los siguientes libros de Hierro.

5.3. La palabra en perspectiva.

Como sucedía en Tierra sin nosotros y en Alegría, en Quinta del 42 encontramos poemas que, muy en la línea de los anteriores, mantienen la reflexión acerca de la expresión poética. Se trata de un triple problema: por una parte, supone la preocupación habitual en todo poeta por la palabra; por otra, la preocupación concreta de Hierro por encontrar su palabra; finalmente, es el planteamiento de estos problemas en el marco histórico de la posguerra española y mundial. Los poemas más claros, en este sentido, los tenemos en "Para un esteta"⁵¹ , "Para dos poetas de América"⁵² , "Unos versos pedidos"⁵³ y, con un planteamiento más distante al anterior

de considerar la palabra en el tiempo, "Es difícil explicar...". El tercero de los poemas citados es el que más interesa a nuestros propósitos, toda vez que no nos obliga a plantearnos problemas coyunturales del tipo quién será, o quiénes, el aludido o los aludidos en sus versos:

Hace ya tiempo...(era yo poeta. Tiempo divino de cantar y de soñar lo esperado y lo perdido. Cristal de viejos reflejos, tornasolado prodigio, álamo esbelto que alzaba al cielo su verde grito primaveral...) Hace tiempo -divino tiempo- me dijo que le escribiera unos versos a sus senos...	5 10
--	---

Nunca ha sido, nunca jamás podrá ser el poema concluido. Hay cosas grandes, bellezas para las que no hay cobijo en las palabras. Hay cosas cuyo nombre no decimos para no mancharlas.	15
--	----

Miro hacia atrás. Era yo entonces poeta (serlo es sentirnos iluminados). No supe hallar el nombre preciso, la cifra que concretara tanta hermosura. (Me dijo que le escribiera unos versos a sus senos...) No he podido hallar la palabra exacta, lograr el nombre preciso.	20 25
---	----------------------------------

Yo, poeta sin palabras,	30
-------------------------	----

dado a los malabarismos
 de las palabras, buscaba
 rimas, imágenes, ritmos.
 Cazador de aves retóricas:
 "palomas de tibios picos", 35
 "cimas de nieve con sol
 poniente", "gemelos lirios",
 "pararrayos de lo rosa",
 "redondas piedras de río",
 "fruto al que le arrancaban los pájaros 40
 sus dulzores encendidos".

Yo era poeta. Sentía,
 soñaba. Tiempo divino
 de sentir y de soñar.
 Y ser poeta es vestimos 45
 túnicas de luz, oír
 la voz que nos va trazando
 todos los caminos.

Soñar sin saber cantar.
 Errar por el laberinto. 50
 Pero ahora que sé cantar
 ya es imposible el prodigio.
 Ahora ya no sé soñar.
 Cayó la antorcha al abismo.
 Todo pasa en torno, y todo 55
 halla el corazón marchito.
 Todo es una imagen muerta
 en el fondo de mi río.
 Una brisa que conmueve
 trigos que no son mis trigos. 60

Alba que toca el ocaso.
 Ya no soy rey de mí mismo.
 Caído de mi alto trono,
 sin resurrección, hundido
 en las cavernas que el tiempo 65
 cavó para mi suplicio (pp. 306-308).

Como viene siendo habitual en la poesía de Hierro, el poeta ensaya diversas formas de comunicar en el poema la idea que pretende expresar. Este poema, en este sentido, sería la

tercera formulación de aquello que se iniciaba con el segundo poema de Quinta del 42, "Para un esteta", y que se continuaba, en forma no muy diferente a ésta, en "Para dos poetas de América". En los tres casos el protagonista poemático es un poeta (José Hierro, a fin de cuentas) que habla de poesía, de posibilidades, necesidades, nostalgias de la palabra. De los tres casos, el más novedoso por su modo de expresión poética es el que ahora comentamos, y su novedad, a nuestro juicio, se basa en el mayor distanciamiento del protagonista sobre aquello que resulta central en el poema. Esa nueva perspectiva distanciada se consigue mediante la elección del tema: la dama que pide al poeta que le escriba unos versos a sus senos. Sobre ese tema, José Hierro construirá un poema en el que el tono alternará entre la ironía y el acercamiento, si bien éste siempre estará condicionado por la perspectiva inicial de distanciamiento. Lo que se dice, sin embargo, es idéntico a lo expresado en "Para un esteta" y "Para dos poetas de América": lo que ahora soy me impide cantar lo que quizá yo quisiera. Incluso se repiten aspectos tan concretos como el "ay, palabras maravillosas" (p. 230) shakespereano de "Para un esteta", con el que se venía a lamentar que el tiempo en que se vivía solicitara del poeta un lenguaje distinto del que desearía emplear; ahora esa idea está contendida en esos

versos que resuenan a Darío "Hace ya tiempo... (era yo/ poeta. Tiempo divino/ de cantar y de soñar [...])".

Sin embargo, a pesar de estas similitudes, el tono que se impone en "Unos versos pedidos" es el de una perspectiva distanciada, irónica, parecido al que con tanta frecuencia empleará la generación de los años 50⁵⁴. Incluso, en determinados versos, se da cabida al humor. Así, tras señalar que una mujer le pidió que escribiera unos versos a sus senos, leemos los siguientes versos, en los que el tono humorístico del inicio será enseguida sustituido por otro más grave: "Nunca ha sido,/ nunca jamás podrá ser/ el poema concluido./ Hay cosas grandes, bellezas/ para las que no hay cobijo/ en las palabras"; o más adelante. "No supe/ hallar el nombre preciso,/ la cifra que concretara/ tanta hermosura". En esta misma dirección, aunque al tiempo manifieste un conflicto entre dos modos de expresión poética, pueden entenderse las metáforas que se ofrecen entre los versos 30 y 41 para dibujar los senos de la mujer. Al lado de versos como estos, aparecen otros, fundamentalmente a partir del verso 49, que dan cuenta de que tras la anécdota que distancia, se esconde una confesión: "Todo pasa en torno, y todo/ halla el corazón marchito", o "Ya no soy rey de mí mismo⁵⁵./ Caído de mi alto trono,/ sin resurrección, hundido/ en las cavernas que el tiempo/ cavó para mi

suplicio". Reparemos en que es el tema de siempre: la imposibilidad del prodigio en el presente, la paradoja de haber aprendido a nombrar cuando lo que hay que nombrar no puede ser dicho con ese lenguaje. Iguales ideas encontramos en poemas como "Se me fueron haciendo...", de Alegría, o en "Antes decía: `Arbol...", de Con las piedras..., y en tantos otros poemas de libros anteriores. El tono es, sin embargo, diferente. El poema que comentamos supone un paso más hacia esa voz nueva que Hierro estrenará decididamente, sin que ello suponga deposición de anteriores direcciones poéticas, a partir de Cuanto sé de mí. Supone una tonalidad que los poetas de la generación del 50 harán característica, pero que Hierro estrena, aunque no la desarrolla en exceso, antes de que la mayoría de aquéllos se hubieran iniciado en el oficio de hacer versos. Podemos señalar, por ejemplo, algunos poemas de Gil de Biedma, poeta que coincide con Hierro en más planteamientos y cauces de expresión de lo que, en principio, podría suponerse, como "A una dama muy joven, separada", "Pandémica y celeste", ambos de Moralidades (1966), o "Contra Jaime Gil de Biedma", de Poemas póstumos (1968)⁵⁶. No se trata, por supuesto, sino de señalar la coincidencia de tonos, como también podrían hallarse, aunque en otra dirección, más amplia que la que lo relaciona con Gil de Biedma, entre Hierro y el Francisco Brines anterior a Aún no,

es decir el de Las Brasas (1960) y Palabras a la oscuridad (1966)⁵⁷.

5.4. Proyecciones. Doble irracionalidad.

En Quinta del 42 aparecen algunos poemas en los que el sueño en que se entra se realiza mediante la proyección del protagonista poemático en un otro. Aurora de Albornoz⁵⁸ señala que la primera vez que eso sucede es en el último poema de Quinta del 42, "Vuelta". Posiblemente, la citada crítica, una de las que con más acierto y sensibilidad ha penetrado en la poesía de Hierro, se refiere a algo distinto a lo que nosotros entendemos por proyección, pues si no, hubiera reparado en un poema de Quinta del 42 en el que ese fenómeno de la proyección es evidente. Nos referimos al poema de la sección tercera, "Esfinge interior", dentro de la subsección "Alucinaciones"; se trata del poema "Acordes a T. L. de Victoria":

¿Estarás donde estabas,
Tomás Luis de Victoria?
¿Al pie de las vidrieras
abiertas a las olas?
El órgano de plata.
Los rosales sin rosas.
El viento galopando
por la luz misteriosa.

5

de Tomás Luis de Victoria; la segunda, la vuelta a la realidad. En ningún momento, sin embargo, se nos dice quién es Victoria, ni siquiera se hacen referencias a la música - tan frecuentes, sin embargo, en otros poemas de Hierro-, salvo en el título, en el que aparece la palabra "acordes", y en el verso 5, en el que se emplea la palabra "órgano". Como todo poema que se vale de un referente cultural, su significado sale ganando si el lector posee la información cultural de la que el poeta parte; pero aquí, y en los restantes poemas de Hierro en que esto suceda, incluidos los poemas de Agenda, la comunicación, aun sin esa información, se establece del mismo modo, porque no es utilizada por el poeta para distanciar o para brillar, sino para proyectarse. Se trata, tal y como ha visto Aurora de Albornoz⁵⁹ en Estatuas yacentes, de atribuir al personaje sentimientos que no son de éste, o no tienen por qué serlo, sino del narrador. Si recurrimos a la información intertextual, resulta significativo que el poema se valga del mismo léxico con valor de símbolo heterogéneo que viene siendo frecuente en el Hierro que nos comunica su intimidad esencial. Pero aunque no nos valgamos de aquello que lo intertextual nos hace saber, un elemento de esos treinta versos nos lleva inevitablemente al narrador: es la primera persona del plural del verso 10: "El amarillo otoño/ besándonos la boca" (incluido en los

versos (5-10) que ofrecen el escenario previo -la música del órgano que suena en el otoño-, que hace posible los restantes versos interrogativos, nacidos al escuchar la música de Tomás Luis de Victoria); y la expresión "estamos muertos", incluida en los versos que sirven de marco final al poema (31-44). Este plural nos informa sobre la participación del narrador en el poema. Pero debemos ir más allá. Al referirse a la belleza natural y a su valor de símbolo heterogéneo en todo poema, Bousoño señala que "sólo lo humano o lo de algún modo humanizado se presenta como susceptible de emocionar al hombre"⁶⁰. Pues bien, esa afirmación puede ampliarse para considerar, en otro orden de cosas, que lo exterior al hombre en sí mismo es únicamente susceptible de entrar en un poema lírico cuando el hombre se identifica con aquello exterior, es decir, cuando es interiorizado para convertirse en uno con él⁶¹. De este modo, poemas como éste que comentamos deben ser entendidos como símbolos heterogéneos en su totalidad; esto es, en el caso concreto que nos ocupa, podemos afirmar que el poema interroga realmente de modo retórico a Victoria, cuya música ha emocionado al narrador, pero, al tiempo, y por eso es un poema lírico, esas preguntas interrogan al mismo narrador y nos dan noticia de su intimidad. Ahora bien, ello es así en tanto que el paso del significado primero al simbólico se efectúa irracionalmente, sin explicitación del

proceso. La diferencia con el famosísimo poema de Fray Luis "A Francisco Salinas" es que en éste captamos racionalmente que es la música de Salinas la que hace ascender al narrador, como se percibe desde los primeros versos de la composición:

El aire se serena
y viste de hermosura y luz no usada,
Salinas, cuando suena
la música extremada,
por vuestra sabia mano gobernada. 5

A cuyo son divino
mi alma, que en olvido está sumida,
torna a cobrar el tino
y memoria perdida,
de su origen primera esclarecida⁶². 10

El mismo poema que sigue al que comentamos en Quinta del 42, posee una estructura similar al de Fray Luis, en tanto que nos comunica que es de la música de Palestrina de la que nacen las reflexiones que recorren el poema:

[...] (Palestrina arde
en el órgano. Es un bosque 15
de maravillosos árboles.
Hacha que derriba puertas
de hierro. Lluvia que cae
del misterio. Son de mundos
que principian a ordenarse.) 20
(p. 278).

En el poema "Acordes a T.L. de Victoria" no existe relación aparente entre su significado primero y el

irracional. Nos hallamos ante el significado irracional que se desprende de un poema que es en sí mismo un símbolo heterogéneo. Ahora bien, es necesario precisar que este proceso extraestético que llevamos a cabo es posterior a otro que lo posibilita, e igualmente irracional, en tanto que el sentido primero del poema proviene del simbolismo homogéneo (¿Aún abrirás los bosques?), heterogéneo (¿Estarás donde estabas,/Tomás Luis de Victoria?¿Al pie de las vidrieras abiertas a las olas?) y del irracionalismo visionario (¿Aún talarás las olas?). El entendimiento del poema en su primer sentido proviene de la emoción irracional, y ésta, a su vez, significa lo que significa en sí misma, y, posteriormente, simboliza las interrogaciones y la vida del narrador, que es quien se proyecta para preguntarse "¿Serás el mismo que eras,/ Tomás Luis de Victoria?", o el que finalmente se concibe "Como un árbol sin hoja./ Como una primavera/ muda, y errante y rota...".

5.5. Culturalismo.

El comentario del anterior poema nos ha sugerido alguna reflexión acerca del culturalismo que no deberíamos dejar pasar. Las referencias literarias y culturales no son extrañas a los primeros libros de Hierro, aunque, por lo

general, se trata de breves alusiones que no entorpecen la captación general del poema por tratarse de referencias fácilmente identificables, o que, en caso contrario, no impiden ni un ápice la comprensión del poema. En Quinta del 42, donde las cosas continúan de igual modo en términos generales, encontramos, sin embargo, tres poemas que rompen esa tónica. A dos de ellos ya hemos hecho referencia: "Acordes a T.L. de Victoria" y "Homenaje a Palestrina"; el tercero, colocado en el orden del libro inmediatamente antes de los dos anteriormente citados, es "Madrugada entre altos muros", que reproducimos:

Encima, la violeta del cielo.
(Recoge Elisa el pie: vuela el día.)
Aún Venus, silenciosa, lucía
detrás del melancólico velo.

Hojita como un seco pañuelo
que otoño, con su mano, me envía.
Y todo se tornaba armonía,
hería el corazón en su vuelo. 5

Girando con el viento, inventaba
esbeltas salamancas sin peso,
vencidas soledades doncellas. 10

La escueta realidad se borraba.
Luis Ponce de León: yo te beso
la mano humedecida de estrellas (p. 276).

Como en los poemas dedicados a Victoria y Palestrina, la comprensión del poema se enriquece si el lector parte de unos

determinados referentes culturales, más necesarios en este último poema que en aquellos: Luis Ponce de León es Fray Luis de León; el segundo verso del poema, recoge casi exactamente, sin que nos lo avisen la cursiva o las comillas, un verso del poema "De la Magdalena", del poeta citado, contenido en su primera lira:

Elisa, ya elpreciado
cabello, que del oro escarnio hacía,
la nieve ha demudado.
¡Ay! ¿Yo no te decía:
"Recoge, Elisa, el pie, que vuela el día?"⁶³.

5

El hecho no es nuevo. Aurora de Albornoz⁶⁴ lo ha visto en diversos poemas, aunque no en éste, indicando que el préstamo puede ser destacado con el empleo de cursiva o comillas, o que su textualidad puede ser modificada de algún modo, en lo que Albornoz llama "préstamo-variación". Ninguno de los ejemplos que señala la citada crítica es tan evidente como el que comentamos, en el que, apenas sin variación, se reproduce un verso íntegro de un poema de Fray Luis, y no de los más conocidos. Es verdad que en Estatuas yacentes, como señala Albornoz⁶⁵, Hierro reproduce, resaltándolo tipográficamente con la cursiva, un verso de Juan Ramón, de su libro Elejías⁶⁶, pero el conocimiento de esa referencia no condiciona la mejor comprensión del poema. Lo mismo sucede

cuando en "Historias para muchachos", de Libro de las alucinaciones, Hierro coloca un verso de la Divina comedia⁶⁷, de Dante, destacado también mediante la cursiva. En los llamados "préstamo-variación", la referencia, o resulta más conocida, o está tan integrada en el poema que el interés por hallar la fuente sería simplemente de carácter erudito, no poético; esto, por ejemplo, sucede en el poema "Hotel", en el que aparece modificado otro verso de la Divina comedia⁶⁸. Sin embargo, en el caso que analizamos, y aun sin, por supuesto, necesitar conocer con exactitud los datos que hemos aportado, la sensación es la de que nos hallamos ante un poema en que las referencias culturales son centrales para crear un determinado ambiente, o mejor, para recrearlo: Elisa, Venus, Salamanca, Luis Ponce de León. En este sentido, se trataría de un poema culturalista, en el mejor y más estricto sentido del término, en tanto que lo cultural no es adorno exterior, sino espacio en el que el poeta penetra para expresar, desde allí, sus íntimas realidades. Cuanto decimos se comprueba en el hecho de que, a través de esos referentes culturales, José Hierro nos ofrece la misma idea que en otros muchos poemas: la realidad que lleva al sueño. Para ello, se vale ahora del universo temático de Fray Luis, quien emplea esa misma estructura en poemas como "A Francisco Salinas" y "Noche serena"⁶⁹, la última de las cuales quizá origine la hermosa

imagen final: "yo te beso/ la mano humedecida de estrellas" (14).

¿Por qué en un libro como Quinta del 42 nos ofrece José Hierro el poema más abiertamente culturalista de su producción anterior a Agenda? Las razones deben ser varias, y, entre ellas, no es la menor en importancia la que se relaciona con que Quinta del 42 es, como ya dijimos, de los libros publicados hasta ese momento, el menos unitario, lo que debemos interpretar en la dirección que estamos comprobando: Quinta del 42 es un libro en el que Hierro ensaya líneas poéticas que, nacidas de las anteriormente seguidas por él, suponen un avance en la consecución de una voz auténticamente personal. En este sentido, el poema que comentamos supone el enriquecimiento de la expresión poética de esa estructura dialéctica de sueño y realidad, en una dirección que no es ni gratuita ni superficial, como no lo es ningún culturalismo cuando no es algo solamente exterior, sino, digámoslo así, entrañado, cosa que sucede en los mejores poetas de los sesenta y setenta, y en numerosos poemas del Hierro de Agenda. Con los referentes culturales del poema, sucede como con la naturaleza, que llega a formar parte del poema en tanto que la mirada del hombre la humaniza, y deposita en ella sus propios sentimientos, aunque, claro está, el sentido es diferente en el primer

caso, porque la cultura es ya un producto enteramente nacido de la mano del hombre. Pero, de algún modo, el empleo en el poema de unos determinados referentes culturales, pueden ser entendidos, igual que en el caso de la naturaleza⁷⁰, como un símbolo heterogéneo. En la composición que nos ocupa, no sería necesario recurrir a esta explicación, en tanto que el poema puede tener dos lecturas: podemos entender que el yo poético es un yo creado por el poeta, que recrea un mundo luisiano, pero también (salvo en los dos versos finales, que, en ese caso, deberían ser entendidos como el comentario final del yo creado por el poeta), podemos suponer que el yo de los doce primeros versos es del propio Fray Luis. En los dos casos, percibimos una estrecha unidad entre el mundo de Fray Luis y el mundo del yo creado por el poeta, unidad que nos hace pensar en la cercanía entre Fray Luis y José Hierro, y es ahí donde el título del poema, retroactiva y culturalmente se pone a significar: el marco del poema es una madrugada entre altos muros, los de una cárcel, espacio común y real de los dos poetas. Como en los restantes poemas de Hierro, de esta manera, el sueño surge de una realidad negativa, igual que en el poema "Noche serena" de Fray Luis:

[...]miro hacia el suelo,
de noche rodeado,
en sueño y en olvido sepultado:

5

el amor y la pena
 despiertan en mi pecho un ansia ardiente;
 despiden larga vena
 los ojos hechos fuente;
 la lengua dice al fin con voz doliente: 10
 "Morada de grandeza,
 [...]"⁷¹.

El sueño de Fray Luis, y del yo poemático en "Madrugada entre altos muros" se resume en ese inventar "esbeltas salamancas sin peso,/ vencidas soledades doncellas". Tendremos que esperar a Libro de las alucinaciones para que esas "salamancas" tomen cuerpo en "Alucinación en Salamanca", pero ya en "Madrugada entre altos muros" encontramos la idea de una ciudad a partir de la cual se concibe una alucinación a través de la cual trascender los "altos muros".

5.6. Continuación de la anterior línea poética. Irracionalismo.

Cuanto hemos venido comentando en las páginas anteriores no supone, ni habrá de suponerlo tampoco en libros próximos, ni un olvido del irracionalismo poético ni un cambio radical de poética. Podríamos hablar mejor de una inflexión de la lírica de Hierro hacia terrenos en los que su voz irá cobrando tonos más decididamente propios. No obstante, hemos podido comprobar que la línea poética que marcan los libros

anteriores se continúa en los poemas que hemos comentado, aunque en ellos aparezcan matices que nos inducen a hablar del inicio de un relativamente nuevo modo de decir poético. En otros casos, lo que Quinta del 42 nos ofrece es el mismo tono y la misma factura que ya era encontrable en Tierra sin nosotros, Alegría y Con las piedras..... Así, son numerosos los poemas en los se impone el lenguaje del irracionalismo simbolista, como sucede en "La muerte tarde", "Ejemplo", "Tarde de invierno", "Canto de estío", "Plenitud", "Vino el ángel de las sombras...", "Armonía", "Romance", "Poema para una Nochebuena". Continúa, asimismo, la confusión que se deriva de la dificultad de identificar el yo y el tú de algunos poemas, cosa que podemos ver en poemas como "El olvidado", "Ejemplo", "Epitafio para la tumba de un héroe" (yo y él, en este caso), "Tiempo mío sin mí", "Presto", "Vuelta". Reaparece también la enigmática presencia de ese ellos indeterminado que los tres libros anteriores nos han hecho ya conocidos, por ejemplo en los poemas "Es difícil explicar..." y "Encadenados". Es también detectable la presencia de elementos que ya habían hecho su aparición en libros anteriores, como el la de la figura del "ángel" en, por ejemplo, "Vino el ángel de las sombras..." y "Hotel"; o la dialéctica cuerpo/alma en "Vieja alma" y "Hotel". Por último, debemos señalar la continuidad de la utilización de

la naturaleza directamente unida a la expresión de la subjetividad del protagonista poemático, es decir, en su peculiar función de símbolo heterogéneo. Sin embargo, en este sentido, y aunque no son escasas las muestras de esa continuidad, los poemas que se valen del simbolismo heterogéneo que ofrece la naturaleza, disminuyen en número respecto a libros precedentes. Es evidente que este modo de expresión poética no habrá de desaparecer en los libros posteriores de Hierro, pero es significativo en Quinta del 42 un descenso en su utilización, como resultará llamativo a partir de Cuanto sé de mí y libros sucesivos. No obstante, diversos momentos de poemas como "Junto al mar", "Homenaje a Palestrina", "No cantaré ya nunca más. El canto...", "Los tibios", "Aparición", "Vino y pastoral", "El cielo, el sol, las nubes...", señalan la pervivencia sin cambios de un modo de nombrar poético que caracteriza en gran medida la expresión poética de los tres primeros libros de José Hierro.

NOTAS

1. Editora Nacional, Madrid, 1952.
2. En "Fracaso", un artículo de José Hierro publicado en el año 1947 con motivo de la muerte de José Luis Hidalgo, podemos leer: "[...] he visto tu fracaso, el de todos nosotros, los que formamos la quinta del 42 -como nos gustaba llamarla-: la generación que estuvo a punto de salvarse por la acción, durante la guerra, pero se quedó con su soledad y su alma desbordante de una amargura que su cuerpo no había experimentado" (en Corcel, 13-14-15, 1947; recogido en Aurelio García Cantalapiedra, Verso y prosa en torno a José Luis Hidalgo, Santander, Institución cultural de Cantabria, 1971, p. 120).
3. Aurelio García Cantalapiedra nos dice, por ejemplo, que José Luis Hidalgo y José Hierro eran amigos ya a finales de 1937 (Vida y obra de José Luis Hidalgo, op.cit., p. 87.)
4. Víctor García de la Concha, La poesía española de 1935 a 1975, op.cit., p. 436.
5. Sobre el nacimiento, desarrollo y significado de este grupo puede verse Aurelio García Cantalapiedra (Tiempo y vida de José Luis Hidalgo, op.cit., pp. 111-214); Emilio E. de Torre (José Hierro..., op.cit., pp. 19-48); Fanny Rubio (Las revistas poéticas españolas (1939-1975), Turner, Madrid, 1976, p. 50); Víctor García de la Concha (La poesía española de 1935 a 1975, op.cit., pp. 436-444); Gonzalo Corona Marzol (Realidad vital y realidad poética..., op.cit., pp. 23-60 y 131-135).
6. Pedro J. de la Peña, Individuo y colectividad..., op.cit., p. 98.
7. "La poesía de José Hierro", art.cit., p. 7.
8. Negar su adscripción a la poesía social no impide considerarlo un libro comprometido, como hace Dionisio Cañas: "Aquí nos encontramos con un yo comprometido en varias direcciones: consigo mismo como individuo, con su arte, y con la sociedad en crisis que le rodea" ("Introducción", art.cit., p. 23). Véanse también las aclaradoras páginas que Jiménez nos ofrece acerca del valor testimonial de Quinta del 42, así como de su relación con la poética de una época de la historia de la poesía española ("La poesía de José Hierro", art.cit., pp. 277-293).

9. "La poesía de José Hierro", art.cit., pp. 258-259.
10. Estamos de acuerdo con Aurora de Albornoz cuando destaca que Quinta del 42 es "un libro mucho menos unitario que los anteriores" (José Hierro, op.cit., p. 19).
11. Tendremos que volver sobre este aspecto, pero valga adelantar una muy acertada idea ofrecida por Dionisio Cañas, según la cual, "una mayor lucidez se ha instalado en una parcela de su verso" ("Introducción, art.cit., p. 22).
12. Señala cómo, a partir de Quinta del 42, se incrementa la presencia de lo que ella llama poemas alegóricos (The Poetry of José Hierro, op.cit., p. 99).
13. Según Cavallo, "Quinta del 42 se aparta de los libros anteriores por marcar un cambio estilístico hacia una poesía más ensimismada, más tenebrosa e irracional" (La poética de José Hierro, op.cit., p. 30).
14. "Quinta del 42", art.cit., p. 46.
15. "Introducción", art.cit., pp. 22-23.
16. Ibíd., p. 28.
17. "Ensayo de autocrítica", art.cit., pp. 192-197.
18. "[...] la del alma que se coloca en un plano de intersección entre la vida y la muerte, entre lo temporal y lo eterno", utilizando palabras de José Olivio Jiménez ("La poesía de José Hierro", art.cit., p. 269). En un trabajo posterior, Jiménez estudia el poema como un ejemplo prototípico del intento de José Hierro por conseguir la "analogía", y de cómo ésta, finalmente, se pierde, obligando al poeta a regresar a un universo de "ironía" ("De la analogía a la ironía...", art.cit., p. 253-260). Por su parte, Luce López-Baralt señala que la conciencia de Hierro en ese poema "se lanza en distintas direcciones y mira la existencia desde todas las perspectivas posibles" ("Poesía como exploración de los límites...", art.cit., p. 403; véase también su trabajo "José Hierro ante el milagro más grande del amor: la transformación de la amada en el amado", en La torre, 21, enero-marzo 1992, pp. 121-122).
19. José Olivio Jiménez, al comentar este poema nos recuerda que no es la primera vez ni la última en que el nombre de José Hierro aparece para protagonizar el poema (V. "La poesía de José Hierro",

art.cit., p. 275-276). Jiménez niega que el yo que abre el poema, seguido del nombre del propio autor, pueda ser relacionado con el individualismo exaltado de los románticos; se trataría, en su opinión, por el contrario, de "un yo ejemplarizante por el que habla un nosotros. Rasgo muy propio de la poesía de nuestro tiempo, temblorosa y personal, sí, pero de espaldas ya a todo egolátrico individualismo" (ibíd., p. 273). En la misma línea se expresa Carlos Bousoño, quien al analizar la posición de los poetas de la primera generación de posguerra, elige para ilustrarla este primer verso del poema "Una tarde cualquiera" ("La poesía de Francisco Brines", art.cit., p. 41). Creemos que, en este sentido, José Hierro se introduce en su verso y se iguala a los demás no sólo por un pudor generacional, ya visible en una poesía anterior, como la de la época contemporánea (v. Bousoño, Teoría de la expresión poética, op.cit., pp. 385-387), sino también por un pudor personal. En Quinta del 42 seguimos encontrando al poeta que apenas si dice nada directamente de sí, aunque, en el fondo, no hable sino de sí mismo, aunque haga su experiencia extensible hasta el nosotros. Vimos al comienzo de este trabajo (véase 1.3.) las razones y consecuencias de este acentuado pudor de Hierro, que ahora, como casi siempre, reaparece en ese "un hombre como hay muchos"; y vimos también como detrás del nosotros lo que se esconde es el yo. Por tanto, difícilmente podemos creer, como quiere Jiménez, que se trate de "un yo ejemplarizante por el que habla un nosotros", sino más bien, como explica Bousoño, que al ser concebido el hombre en la posguerra como un ente fundamentalmente social, "es decir, gente, grey, el narrador poemático se identificaba con el hombre cualquiera" ("La poesía de Francisco Brines", art.cit., p. 41), pero no para servir de portavoz o ejemplo, sino por pudor, el mismo pudor que le impediría a Hierro considerarse portavoz de nadie o ejemplo de nadie. En este sentido, creemos acertada la consideración de Susana Cavallo cuando afirma que "el poeta se mete en el poema para dar objetividad a la vida del hablante" (La poética de José Hierro, op.cit., p. 111). Acerca de estos aspectos, puede verse el estudio que sobre la poesía de José Hierro realiza Carlos Bousoño ("La frustración en la poesía de José Hierro", art.cit., pp. 179-180).

20. "Introducción", art.cit., pp. 22-23.

21. V. Jolanta Bartoszevska (José Hierro en su tiempo, op.cit., pp. 237-250), quien analiza "Una tarde cualquiera" como ejemplo de poema narrativista.

22. La poética de José Hierro, op.cit., p. 110.

23. Susana Cavallo señala que "el espacio poético es el del sueño, lo que explica la división de la segunda estrofa en dos partes: el paréntesis, que muda la perspectiva desde el ámbito enclaustrado del cuarto al escenario exterior; después, como resultado de una asociación inconsciente, la irrupción del diálogo infantil, que sobre producir un desplazamiento temporo-espacial, altera la identidad del hablante, aniñándolo" (La poética de José Hierro, op.cit., p. 110).

24. Se trata de una superposición temporal similar (el futuro ya en el pasado) a la que Carlos Bousoño ofrece en un poema de Antonio Machado (véase Superrealismo poético y simbolización, op.cit., pp. 468-469), y, por tanto, también con un poema de Agenda, "El niño", cuya estructura contiene una superposición temporal de estructura casi idéntica a la comentada por Machado en el poema de Antonio Machado.

25. Repárese en esta ruptura, la más llamativa de las señaladas, y obsérvese en relación a los versos que la siguen:

[...] hundido
en el azul. (O acaso
sea el azul, hundido
en mi carne, en mi muerte [...])(vv. 40-43).

En estos versos, importa señalar cuatro aspectos: a) en principio, cabe entender la expresión "hundido en el azul" como una inversión de lo lógico (el cielo, arriba, yo, abajo); aquí, sin embargo, soy yo quien se hunde en el azul; b) ello es posible gracias al desplazamiento que el proceso del sueño provoca, y que trae consigo una transformación de los elementos y las cosas: la cama se hace azul, es decir, cielo, hacia donde en el sueño se asciende; c) ese proceso provoca una aclaración que se comunica en forma de duda: "(O acaso/ sea el azul, hundido/ en mi carne [...])"; la duda, fruto de la confusión por la falta de racionalidad, y que ya ha aparecido en libros anteriores, será, a partir de Quinta del 42 un elemento constante; d) el color azul posee en el poema un importante papel: el de abrir las puertas al sueño (v. Aurora de Albornoz, José Hierro, op.cit., p. 32), función ésta que reencontraremos en el importante poema de Libro de las alucinaciones, "Alucinación en Salamanca". Finalmente, cabe señalar, sin que ello invalide las anteriores palabras, que la procedencia del sintagma "hundido en el azul" podría estar relacionada con una imagen similar aparecida en el Poema "A Felipe Ruiz", de Fray Luis de León", poeta que, como veremos, está muy presente en algunos poemas de Quinta del 42. Los versos a los que nos referimos son: "[...] ya suelto, encuembro el vuelo/ traspaso sobre el aire, huella el cielo." (Fray Luis de

león, Poesías, edición del P. Angel C. de la Vega, Saeta, Madrid, 1955, p. 495).

26. José Olivio Jiménez ("De la analogía a la ironía...", art.cit., p. 257n.) señala que, según información del propio José Hierro, el mecanismo formal de estas enumeraciones lo tomó de Gabriel Miró, en concreto, de su obra Años y leguas.

27. V. Aurora de Albornoz, José Hierro, op.cit., p. 88.

28. José Olivio Jiménez ha estudiado la función, sentido y significado del encabalgamiento en el poema que comentamos ("La poesía de José Hierro", art.cit., pp. 271-273).

29. Bousoño señala que el sentido fundamental del encabalgamiento en la poesía de posguerra es el de "la expresión de la angustia, que en este caso es, más o menos, de matiz o expresión existencialista" (Teoría de la expresión poética, op.cit., I, p. 483). Es, pues, el resultado de un "impulso cosmovisionario tan central al período, que pronto su uso, de modo espontáneo o reflejo, tuvo difusión dilatada" (ibíd.).

30. José Hierro, op.cit., p. 69.

31. El poema posee un trans fondo social, por su valor testimonial que pone de relieve Eleanor Wright ("José Hierro", art.cit., p. 161), pero sobre todo es un poema modélico de la nueva manera de expresión poética que Hierro ensaya en Quinta del 42 (véanse los comentarios de José Olivio Jiménez, "La poesía de José Hierro", art.cit., pp. 269-273, y Aurora de Albornoz, "Aproximación a la poética de José Hierro...", art.cit., pp. 58-60, y José Hierro, op.cit., pp. 36-37).

32. Aurora de Albornoz lo considera un ejemplo de "reportaje", por el "voluntario y marcado tono narrativo dominante" (José Hierro, op.cit., p. 40). Carlos Bousoño, por su parte, considera que es el poema "más representativo de esta dirección poemática" ("La frustración en la poesía de José Hierro", art.cit., p. 186).

33. En la edición por la que citamos este verso aparece en el lugar del anterior y viceversa. Se trata de un error tipográfico (véase José Hierro, Poesías completas, op.cit., p. 332).

34. Aurora de Albornoz, no obstante, ha reasltado que el mismo sueño ascensional de "Una tarde cualquiera" no es sino una forma de lucha, no "una `forma de muerte' aceptada, en pasiva contemplación" (José Hierro, op.cit., p. 32).

35. Al comentar en el poema el ritmo casi constante del pie acentual trisílabo, señala cómo la expresión que comentamos rompe ese ritmo y trae consigo la visión que se busca del pasado (José Hierro, op.cit., p. 68). Más adelante, señala: "'Hierro contra hierro', frase que rompe el ritmo anterior, traduce una impresión sensorial y, tras ella, arrastra imágenes -palabras que evocan imágenes- en este caso, dolorosamente inolvidables" (ibíd., p. 90).

36. Similar a lo que sucede en "Una tarde cualquiera" cuando se oye correr y cantar a los niños, y hablar a la madre.

37. Es una de las primeras veces en que este desplazamiento se realiza entre un lugar y una persona. En libros posteriores, será más frecuente, por ejemplo, en poemas como "Teoría y alucinación de Dublín" o "Alucinación en Salamanca", de Libro de las alucinaciones.

38. Esta asociación es muy frecuente en literatura; es muy conocido el poema de Gabriela Mistral, "Pan", en el que se puede leer: "Huele a mi madre cuando dio su leche,/ huele a tres valles por donde he pasado:/ huele a Aconcagua, a Pátzcuaro, a Elqui,/ y a mis entrañas cuando yo canto" (Tala, Losada, Buenos Aires, 1975, 6ª ed., p. 55).

39. En este verso es, así como en los dos últimos, donde creemos que debe verse la superposición temporal existente en el poema. Aurora de Albornoz la señala después de la aparición del verso "Hierro contra hierro", a partir del cual se produce "una superposición de un tiempo pasado sobre sobre un tiempo presente" (José Hierro, op.cit., p. 119). En nuestra opinión, más que de una superposición, en esos versos únicamente se nos ofrece, eso sí, con enorme fuerza, el regreso de un recuerdo. Sólo en los dos versos finales podríamos hallar estrictamente esa superposición temporal.

40. "La poesía de José Hierro", art.cit., p. 264.

41. Ibíd., pp. 265-266.

42. Aurora de Albornoz ha señalado que "Plaza sola" es un ejemplo cabal de superposición espacio-temporal ("Aproximación a la poética de José Hierro", art.cit., p. 55, y José Hierro, op.cit., pp. 47 y 119). Realmente, no existe esa superposición, sino una sucesión de, primero, tiempos y lugares supuestamente reales (al menos, en el poema), y, segundo, tras éstos, de tiempos y lugares imaginarios; de la vivencia de los primeros, surgen los segundos.

43. "La técnica de Conjuros, que penetra (aunque característicamente de otro modo, según veremos) en Alianza y Condena, consiste, tal como la hemos entendido, en tomar un elemento concreto de la vida real, generalmente un elemento rural o costumbrista [...], e 'interpretarlo' en dirección ascendente y trascendentalizadora. ¿Cuál es la extraña consecuencia de este método poético? La aparición de un tipo metafórico de aspecto insólito; algo que podríamos clasificar como 'alegoría disémica', especie nueva de recurso retórico que nos conviene examinar. Pero ¿la alegoría es un fenómeno nunca visto? ¿Es cosa pasmosa la disemia en la imagen? Ni una cosa ni la otra nos pueden maravillar. La Edad Media (nadie lo ignora) utilizó abundantemente la alegoría, y, de otro modo, la alegoría es tendencia de épocas aún posteriores; y el uso de la disemia en la imagen se generaliza a lo largo del siglo XX [...]. ¿Cuál es entonces la novedad? La novedad consiste en juntar esas dos cosas que, por separado no pueden ser más familiares. Lo que me parece una innovación de Claudio Rodríguez radica, precisamente, en otorgar disemia, rigurosa disemia, a la alegoría, pues hasta él lo que podía ser en ocasiones disémico era el 'símbolo de realidad'" ("La poesía de Claudio Rodríguez", art.cit., p. 121).

Y, más adelante, añade:

"[...] en estas peculiares imágenes de Rodríguez no hay "irracionalidad": las dos significaciones, la universal y la concreta, aparecen, o deben aparecer, en la mente del lector, en el instante en que este ejerce su condición de tal, y son, en este sentido, conscientes. No se trata, en suma, como ya dejé dicho, ni del consabido 'símbolo de realidad' disémico, cuya índole es irracional (recurso propio de la poesía contemporánea), ni de la racional alegoría monosémica, más consabida aún. Es un fenómeno inédito que difiere de ambos, tanto, o casi tanto, como éstos entre sí. Nos hallamos, indudablemente, ante una alegoría, pero una alegoría de insólita traza, una alegoría, repito una vez más, que mantiene dentro de su seno dos sentidos conscientes, uno denotativo y otro connotativo perfectamente diferenciables: uno que se atiene a la literalidad, y otro, que la excede ampliamente" (ibíd., p. 123).

44. Ibíd., p. 123.

45. José Olivio Jiménez entiende, acertadamente a nuestro juicio, que "La plaza es el símbolo del alma" ("La poesía de José Hierro", art.cit., p. 264).

46. Stixrude, en su análisis del poema, señala que "The poem celebrates a singular triumph of spirit over time" ("The road to Plaza sola ...", art.cit., p. 223).

47. La personificación de "abril" funciona como un símbolo heterogéneo, a partir de las connotaciones amenazantes de blandir, acero, pálido, espada, puestas al servicio de una simbolización que comunica una idea negativa que, en sí misma, nada tiene que ver con el significado consciente de ninguno de estos cuatro vocablos.

48. "Ensayo de autocritica", art.cit., pp. 192-197.

49. Ibíd., pp. 197-198.

50. El verso parece estar claramente inspirado en el conocido verso de Dante: "Lasciate ogne speranza: voi ch'intrate" (Divina Commedia. Inferno, Edipem, Novara, 1973, canto III, verso 9), último de los nueve que aparecen inscritos sobre la puerta del infierno. Otro referente cultural del poema, más evidente que el anterior, lo encontramos en la parte segunda, en la interrogación "¿Cantas, ruiseñor de Romeo?" (p. 312).

51. Sobre este conocido poema, pueden consultarse los estudios de Guillermo de Torre ("Contemporary Spanish Poetry", art.cit., p. 76); Douglass M. Rogers (A Study of the Poetry of José Hierro..., op.cit., pp. 146, 148-149, 162); José Olivio Jiménez ("La poesía de José Hierro", art.cit., pp. 282-287); Aurora de Albornoz ("Aproximación a la poética de José Hierro...", art.cit., p. 74 (nota 14) y 75, "Aproximación a la obra poética de José Hierro...", art.cit., p. 277, "Introducción", art.cit., pp. 10 y 12, y José Hierro, op.cit., pp. 49-51); Isaac Angel Otero ("La poética de José Hierro y análisis de 'Para un esteta'", art.cit., pp. 721-729); Luis González Nieto ("Quinta del 42", art.cit., p. 45); Emilio E. de Torre José Hierro..., art.cit., p. 102-114); Eleanor Wright ("José Hierro", art.cit., p. 160); Manuel Mantero ("José Hierro", art.cit., pp. 167-168); Alberto Moreiras (La escritura política de José Hierro", op.cit., pp. 16-29); Guillermo Carnero ("La poética de la poesía social en la posguerra española", art.cit., p. 322); Gonzalo Corona (Realidad vital y realidad poética..., op.cit., pp. 259-262).

52. V. José Olivio Jiménez, "La poesía de José Hierro", art.cit., p. 280.

53. En la edición de Cuanto sé de mí (1974), por la que citamos, se lee, por evidente error tipográfico, "Unos versos perdidos". En la edición de Poesías completas (1962), aparece el título correcto,

"Unos versos pedidos" (p. 401).

54. Véase Bonnie M. Brown, The Poetry of José Hierro, op.cit., pp. 167-168.

55. La relación interpoemática de la obra de Hierro es sorprendente. En Epitafio para la tumba de un héroe", de Quinta del 42, leemos. "Se creía dueño del mundo y no era dueño de sí mismo" (p. 250); otro poema, sin título, de ese mismo libro se inicia con estos versos: "Me creía dueño del mundo/ y no era dueño de mí mismo" (p. 298); en "Lento", se repite la idea, con alguna variación: "Se creen/ únicos dueños de sus almas" (p. 305); ahora, esa idea se transforma en "Ya no soy rey de mí mismo".

56. Las personas del verbo, Seix Barral, Barcelona, 1991, 5ª ed., pp. 105-106, 134-137, y 145-146, respectivamente.

57. Poesía 1960-1981, Visor, Madrid, 1984, pp. 15-39, y 57-150, respectivamente.

58. José Hierro, op.cit., p. 116.

59. Ibíd., p. 117.

60. El irracionalismo poético, op.cit., p. 434.

61. En todo poema que recurre a referencias culturales, ya sean centrales o tangenciales, éstas, por encima de cualquier otra interpretación, poseen ese sentido de expresión simbólica de una realidad interior. Tendremos ocasión de verlo en el análisis de los últimos libros de José Hierro.

62. Fray Luis de León, Poesías, op.cit., p. 449.

63. Ibíd., p. 462.

64. José Hierro op.cit., pp. 101-110.

65. Ibíd., pp. 101-102.

66. Se trata del verso "huérfano en medio de la vida", que en Estatuas yacentes se repite en dos ocasiones (pp. 325 y 327), la primera de ellas, en cursiva.

67. Se trata del verso "nel mezzo del camin di nostra vita" (p. 466), tras el que, resaltando aún más el préstamo, Hierro añade: "(hago la cita para que digáis/ que en esta historia existe, por lo

menos/ un verso bueno: justo el que no es mío)" (p. 466).

68. V. nota 50.

69. Poesías, op.cit., pp. 449-452 y 473-478, respectivamente.

70. V. Carlos Bousoño, El irracionalismo poético, op.cit., pp. 434-435.

71. Poesías, op.cit., p. 473.

6. Estatuas yacentes (1955¹).

En 1955, Hierro publica un largo poema de 250 versos, Estatuas yacentes, del que la crítica, a pesar de su publicación en forma de libro, se ha ocupado en menor medida que de los restantes libros de Hierro², aunque constituye una de sus piezas más interesantes, sobre todo en lo que tiene de anticipación³ de algunas de las características que veremos en Cuanto sé de mí y Libro de las alucinaciones. En Estatuas yacentes, aparecen elementos que volveremos a encontrar en poemas como "Réquiem", de Cuanto sé de mí y "Estatua mutilada", de Libro de las alucinaciones, y, en general, en ciertos poemas posteriores que podríamos llamar "culturalistas". Gonzalo Corona, al ocuparse de Agenda, escribe: "El culturalismo de José Hierro, tal como lo entiendo, estaba ya teórica y prácticamente formulado años antes de que se convirtiera en una corriente literaria hoy todavía vigente. Aparece en Estatuas yacentes [...]"⁴. Realmente, así es, porque, a partir de la contemplación de una inscripción funeraria de la catedral de Salamanca, la del sepulcro de don Gutierre de Monroy y de su esposa, doña Constanza de Anaya, Hierro construye un poema en el que, como es habitual en la poesía culturalista, se vale de ese elemento "exterior" para proyectarse en él, como muy bien ha

señalado Aurora de Albornoz ⁵. Aclaremos ya que hablamos de un culturalismo esencial, claro está, no de lo que en la historiografía de la poesía española del siglo XX ha dado en llamarse de ese modo, y del que volveremos a tratar cuando nos ocupemos de Cuanto sé de mí, Libro de las alucinaciones y Agenda (véase 7.3., 7.5., 8.3. y 9.2.). Lo llamativo en Estatuas yacentes es ese elemento de proyección, es decir, el distanciamiento racional desde el que el poeta escribe el poema, distanciamiento racional que será, a nuestro juicio, elemento capital en la evolución poética de Hierro. En los libros anteriores de Hierro, hemos tenido ya ocasión de encontrar diversos modos de ocultamiento del yo directo en el poema. Lo novedoso es que ahora ello se realiza mediante la inclusión en el poema de las referencias de un ser marcadamente diverso al del narrador, con el que no puede ser confundido porque tiene nombre e historia aparte. No se trata ya de que una música oída conduzca a un determinado estado, como en "Acordes a T. L. de Victoria" o en "Homenaje a Palestrina", sino de que la visión de una inscripción de alguien no conocido pasa a ser el centro del poema, tras lo que el lector percibe la proyección del narrador del poema. Fijémonos en cómo es presentado Don Gutierre de Monroy:

El fue, tal vez, un caballero

5

del César Carlos. Llevaría,
 por toda Europa, las banderas
 altivas del Emperador.
 Ahora descansa -la cabeza
 reclinada sobre un cojín-, 10
 tendido al lado de su esposa.

Debió ser un caballero
 del Emperador Carlos V.
 Cuando los años desprendieron
 la armadura de su persona 15
 -tal vendavales de noviembre
 que roban su oro seco al árbol-,
 colgaría la vieja espada,
 frecuentaría los palacios,
 departiría con las damas, 20
 leería, junto al balcón
 abierto al río, El cortesano;
 sabría, de memoria, versos
 del dulcísimo Garcilaso,
 que fue soldado como él. 25

(p. 321)

Los versos siguientes continúan desgranando los momentos de esa vida hipotética que el narrador le fabrica a don Gutierre de Monroy, hasta que, en un determinado momento, aquél lo muestra ya al final de su vida, revisando melancólicamente lo que ésta ha sido. ¿Qué elementos exteriores ha captado el narrador para elegir un tono nostálgico?. Más tarde, tendremos ocasión de conocer la inscripción (p. 325), pero ninguno de sus elementos, más allá de ser lápida funeraria, justifica el tono de las palabras a las que aludimos. Igual que sentimos que la naturaleza en todo poema es triste o alegre en función de aquel que la

contempla, también percibimos que quien habla en ese monólogo hipotético de don Gutierre de Monroy es el narrador. El poema comienza a funcionar, de ese modo, como un símbolo heterogéneo:

"Nadie supo que yo conduje por los años mi vida huérfana. Debí casar con mujer fuerte y engendrar, en ella, mi estirpe. Atesorar en su regazo mis cuidados, y descansar.	60
Cuando volvía de la guerra o, más tarde, en la paz, herido por el vacío de mi vida, necesitaba ser un niño, entre los brazos niños de ella; [...]"	65
"Niño entre los brazos niños de ella. [...]"	70
Doña Constanza era mi hija, mi siempre niña. La lloré, aun después que el ángel alzaba mi alma al tribunal de Dios. Lloré por ella, leve, mínima, desamparada. Nunca nadie supo mi llanto. Era preciso, una vez más, mostrarse fuerte. [...]" (p. 323).	77
	85

El narrador progresivamente se va implicando cada vez más en el asunto, hasta el punto de que, como bien afirma Susana Cavallo⁶, la hipótesis se plantea como única realidad, y el narrador entiende ya como un hecho real el fracaso vital de don Gutierre, y, al señalar la frialdad de la inscripción, comenta: "La mentira fue perpetrada" (p. 324). La inscripción

¿Sabrás quién fuiste vivo, quién
 volverás a ser cuando vivas?
 Halcón que no supo el amor 205
 que había en el puño del dueño.
 Cometa que unía a la tierra
 la mano de doña Constanza.
 Triste por ciego. Así sentías
 soledad de águila caudal. 210
 Pero era río de ternura:
 pulía la piedra que fuiste,
 la hacía rodar por su cauce,
 redondeaba sus aristas.
 Tan transparente era, que nunca 215
 supiste que estaba sumido
 en su corriente maternal.

tendrás, un día, ojos mortales,
 y comprenderás, al fin, la verdad. 220
 [...]

Aquí aguarda en la catedral
 de Salamanca. El rostro cuenta
 su secreto. En un punto exacto,
 fuera del tiempo, con los mismos 245
 cuerpos y almas que fueron vuestros,
 volveréis a encontraros. Obra
 de tu mano, hijo de tu obra.
 Volveréis a soñar la vida.

Pero la luz será más pura. 250
 (pp. 328-329)

Intertextualmente, encontramos el mismo tratamiento del tiempo que en sus anteriores libros (la confusión, la debilidad de las fronteras temporales, el simbolismo de la muerte como un modo de nombrar lo que el yo fue en el pasado); e, intertextualmente también, hallamos cómo aquél en el que el narrador se proyecta se convierte finalmente en un desdoblamiento de su yo, como sucede en algunos poemas de

Alegría, como "El rezagado", "El muerto", "Interior", "El recién llegado", "Recuerdos" o "Amanecer". No se dialoga allí con un hombre concreto, sino con un tú que permanece o viene de la muerte. El tono reflexivo de los poemas de Alegría, se convierte ahora en pregunta, su desaliento, en esperanza final, pero la motivación es idéntica, sólo que aquí aparece más distanciado el interlocutor en el que hay que ir descubriendo la proyección del narrador y, por último, su desdoblamiento.

A lo largo de los versos, vamos encontrando algunos aspectos que interesa destacar. Aurora de Albornoz⁷ señaló, por ejemplo, la utilización del préstamo literario, en concreto, del verso "Huérfano en medio de la vida", perteneciente a un poema de Elejías⁸, de Juan Ramón Jiménez, verso que aparece en el poema con cursiva y repetido en dos ocasiones. Es también la misma estudiosa la que señala la técnica del collage⁹ en la reproducción íntegra de la inscripción funeraria. A ello, debemos añadir algo a lo que ya hemos aludido; en primer lugar, a que la misma estructura -con las lógicas variaciones- que da cuerpo a Estatuas yacentes se reproduce en uno de los poemas más comentados y famosos del siguiente libro de José Hierro, "Réquiem", Cuanto sé de mí, publicado dos años más tarde que el poema del que ahora nos ocupamos. En "Réquiem", encontraremos la

reproducción íntegra de la esquila funeraria periodística, la evocación de la realidad Manuel del Río como hombre, y, más tarde, de lo que su vida, como emigrante español, representa, al tiempo que la idea desarrollada en esta última hipótesis termina por cobrar valor de realidad. Por otra parte, en "Réquiem" se desarrolla como idea principal una que ya aparece en Estatuas yacentes, aunque aquí meramente aludida, porque el poema caminará por otros derroteros. En este poema, leíamos:

En la estatua del caballero	140
fructifica la dignidad	
de una existencia coronada	
gloriosamente.	
Un español	
de cuando el sol no se ponía	
jamás en tierras españolas.	145
(p. 325)	

En "Réquiem" encontramos:

Lo doloroso no es morir	
<u>Dies illa</u> acá o allá;	
sino sin gloria...	
Tus abuelos	
fecundaron la tierra toda,	
la empapaban de la aventura.	50
Cuando caía un español	
se mutilaba el universo (p. 349).	

La relación podría parecer anecdótica, si no estuviera

acompañada de los otros elementos que relacionan ambos poemas.

Otro poema con el que Estatuas yacentes mantiene relación es "Estatua mutilada", del Libro de las alucinaciones. En los dos poemas, un elemento exterior viene a establecerse como causa del mismo; en los dos casos, es un elemento del pasado; en los dos, los objetos vistos remiten a vidas de seres no conocidos. En "Estatua mutilada" encontraremos la descripción posible de la mujer que la escultura representa e, inmediatamente, el narrador le construye una vida posible, que, como en Estatuas yacentes, termina por convertirse en realidad. Al igual que en este poema, es una historia de amor la que da sentido al poema, en el que lo mudo adquiere voz:

Y le decías: 31

"Ráptame, llévame contigo, da a mi vida
sentido y esperanza, olvido y horizonte,
dale vida a mi vida" (p. 429).

Podemos ver que en los dos casos es la idea de amor como consuelo la que se nos comunica. Tras la muerte, finalmente, el narrador toma la voz para pasar de la proyección al desdoblamiento:

poema. No se trata de reiterar, sino de ensayar, desde otra perspectiva, una idea que obsesiona o que emociona especialmente. Aunque sólo fuera por ello, merecería la pena detenerse en Estatuas yacentes, pero, además, este poema inicia algunos de los procedimientos que habrán de ser recurrentes en su poesía posterior, como ya hemos visto en "Réquiem" y "Estatua mutilada", los poemas en los que hemos rastreado los elementos que Estatuas yacentes inicia. En estos poemas, se hace más evidente esta relación por ir acompañada de una similitud de intención e ideas, pero podría verse cómo, aunque con diferencias, es una misma concepción la que anima poemas como Estatuas yacentes y otros como "Sinfonietta a un hombre llamado Beethoven", de Cuanto sé de mí, "Retrato de un concierto", de Libro de las alucinaciones, o "Lope. La noche. Marta", de Agenda. Por tanto, cuando en las páginas siguientes se haga referencia a cómo el inicio de algunos de los procedimientos caracterizadores de Cuanto sé de mí y Libro de las alucinaciones se remonta a ciertos poemas de Quinta del 42, aunque no siempre se lo cite explícitamente, la referencia a ese largo poema que es Estatuas yacentes, se entenderá implícita.

NOTAS

1. Edición de Pablo Beltrán de Heredia, Taller de Artes Gráficas de los Hnos. Bedia, Santander, 1955.
2. Valga como ejemplo que dos de los principales estudios sobre la obra de Hierro, los de José Olivio Jiménez ("La poesía de José Hierro", art.cit.) y Bonnie M. Brown (The Poetry of José Hierro, op.cit.) no lo consideran en su recorrido por la poesía del poeta.
3. Aurora de Albornoz señala desde sus primeros trabajos la gran novedad del poema ("Aproximación a la obra poética de José Hierro", art.cit., p. 279).
4. "Con Agenda, de José Hierro", en Insula, 541, enero 1992, p. 9.
5. Aurora de Albornoz escribe: "En Estatuas yacentes hay un cierto grado de proyección, ya que en un momento - a través de varios versos- el narrador de la historia se mete dentro del personaje que ha creado, atribuyéndole sentimientos suyos -del narrador-" (José Hierro, op.cit., p. 117).
6. "La ironía central del poema radica en el hecho de que la vida apócrifa, soñada por el poeta, termina siendo más verosímil que la 'real'" (La poética de José Hierro, op.cit., p. 33).
7. José Hierro, op.cit., p. 101.
8. En concreto a "Consuélate y olvida" (Juan Ramón Jiménez, Leyenda, op.cit., p. 193).
9. José Hierro, op.cit., pp. 108-109. Puede verse también en "Aproximación a la obra poética de José Hierro...", art.cit., p. 128-129, y en "Introducción", art.cit., p. 23.
10. Juan José Lanz, "José Hierro: 'Escribir poesía...', art.cit., p. 18.

7. Cuanto sé de mí (1957¹).

7.1. Metapoesía y triunfo de la racionalidad.

Cuanto sé de mí ha sido considerado por la crítica como un libro que condensa las líneas poéticas desarrolladas por José Hierro en sus cuatro libros precedentes. José Olivio Jiménez destaca su "carácter resumidor y extremado. Resumidor (lo cual no quiere significar, ni mucho menos, ecléctico), porque en él se manifiestan en un perfecto equilibrio las dos líneas de su poesía que hemos venido siguiendo desde sus comienzos. Y extremado porque ambas, a su vez, van a culminar en poemas que podrían presentarse como ejemplos apurados de una y de otra"². No obstante, el propio Jiménez³ y Aurora de Albornoz⁴ han señalado la inflexión que Cuanto sé de mí supone hacia una poesía reflexiva y crítica, en la línea de la desarrollada por buena parte de los componentes de la llamada generación de los 50. Al analizar Invasión de la realidad, de Carlos Bousoño, Jiménez afirma:

[...] son José Hierro y Carlos Bousoño, dentro de los nombres más conocidos en esa generación, a la que un poco precipitadamente suele describirse en su conjunto como realista y social, quienes ya en los primeros años del 60 (y Hierro algo antes, en ciertos textos de Cuanto sé de mí, de 1957) acusan un marcado giro de superación sobre aquel mismo acento realista innegable"⁵.

Si ello es así, lo es gracias a que Hierro, sin abandonar ninguno de sus temas, ha conseguido profundizar en ellos, y no tanto en su significado, sino, como afirma Albornoz, "en la forma en que aquello se expresó"⁶. Nos encontramos ante un libro en el que, con la misma temática de siempre⁷, se consolida aquello que se anunciaba desde Quinta del 42, y que, provisionalmente, podríamos achacar a un cambio de perspectiva, como señala Bonnie M. Brown:

Hierro begins to write much more intricate and complex poems in which the sequence of events is fragmented and the speaker's perspective and narrative distance are varied. Through metaphorical contrasts the poet creates dramatic tension to express the conflict between his idea and 'real' worlds. Dramatic tension and its resulting irony are two of the elements of the alucinaciones which will become more important in Libro de las alucinaciones, but which are very apparent in Cuanto sé de mí⁸.

El libro se divide en tres secciones, cada una de ellas precedida, al igual que el libro en su conjunto, de una cita de Calderón de la Barca. Albornoz destaca el carácter unitario del libro y su carácter circular: "el poema inicial, Nombrar perecedero -reflexión sobre las cosas y los nombres- abre el círculo, que se cierra -en el poema epilogal- cuando las cosas están nombradas"⁹. Este es el tema central de Cuanto sé de mí: el nombrar poético, la reflexión sobre la

poesía¹⁰, como muy bien han puesto de relieve Susana Cavallo¹¹, Dámaso López García¹² y Dionisio Cañas¹³. Otros críticos, aun sin resaltar el carácter central de lo metapoético en Cuanto sé de mí, se ocupan de resaltar los poemas de esa índole, como sucede en los artículos de Enrique Sordo¹⁴ y Emilio Alarcos Llorach¹⁵. Naturalmente, al lado de este tema principal, o, mejor, a través de él, Hierro continúa expresando en este libro sus temas de siempre, que no son otros, en palabras de Arturo del Villar, que "[...]la soledad humana, la incomunicación, la falta de confianza en el vivir, la inutilidad de nuestros esfuerzos [...]"¹⁶.

La reflexión metapoética no es nueva en la poesía de Hierro. En las páginas que anteceden se han analizado diversos poemas, de cada uno de los cuatro primeros libros de su autor, en los que la palabra y la poesía se constituían en centro del poema. Es en Cuanto sé de mí, sin embargo, cuando dicha reflexión aparece en tantos poemas y de forma tan central. Cuando ello es así, no parece posible interpretar tal hecho como un mero intento de explicar para sí y para los otros una poética personal¹⁷, ni tampoco el de reflexionar sobre qué cosa sea la poesía o el instrumento que la expresa, la palabra. Esa tarea la acomete, y con notable éxito, en diversos textos teóricos en prosa, a los que en otras ocasiones ya hemos aludido (véase 2.1). Desde el primer poema

del libro, "Nombrar perecedero", se percibe otra intención:

No tengo miedo nombraros
ya con vuestros nombres,
cosas vivas, transitorias.
(Unidas sois un acorde
de la eternidad; dispersas
-nota a nota, nombre a nombre,
fecha a fecha-, vais muriendo
al son del tiempo que corre.) 5

No tengo miedo nombraros.
Qué importa que no le importen
al que viva, cuando yo
haya muerto, vuestros nombres.
Qué importa que rían cuando
escuchen mis sinrazones. 10

Vosotras sois lo que sois
para mí: mágico bosque
perecedero, campanas
que regaláis vuestros sonos
sólo al que os golpea. Cómo
darlos al que no os oye,
fundir para sus oídos
metal que el instante rompe,
metal que funde el instante
para un instante del hombre. 15 20

No tengo miedo nombraros
ya con vuestros nombres. 25
Sé que podría fingiros
eternidad. Pero adónde
elevaros, arrojaros,
hundiros en qué horizonte. 30
Por qué arrancaros los pétalos
que la lluvia descompone.

Mías sois, cosas fugaces,
bajo marchitables nombres.
Actos, instantes que el viento
curva, azota, araña, rompe; 35
suma ardiente de relámpagos,
rueda de locos colores.
Otoños de pensamientos

sucesivos, liman, roen
vuestra realidad, la esfuman
como el sueño en el insomne. 40

Pero sois yo, soy vosotras,
astro viejo en vuestro orbe
perecedero, almas, alma. 45
Orquesta de ruiseñores,
soñáis al alba el recuerdo
de vuestro canto de anoche.

Nombraros ¿no es poseeros
para siempre, cosas, nombres? 50
(pp. 335-336).

El poema, que inicia varias direcciones, sólo completa una, la que identifica poesía con conocimiento de sí mismo y de las cosas que se poseen a través de la palabra ("Mías sois, cosas fugaces, bajo marchitables nombres") o, más allá aún, la que une yo y palabra. Por momentos, el poema recuerda diversos aspectos de poemas de libros anteriores, como "Entonces", de Tierra sin nosotros, "Se me fueron haciendo...", de Alegría, "Otra vez han vuelto a apagarse...", o "Es difícil explicar", de Con las piedras..., libro en el que lo metapoético tampoco es circunstancial. Los recuerda por el empleo de un lenguaje similar, centrado en las imágenes proporcionadas por el simbolismo heterogéneo, así como por el empleo de símiles y metáforas que se valen de un léxico perteneciente al mundo de la naturaleza. Sin embargo, enseguida se impone en el lector la certeza de que

es otro el tono, de que el poema, como en "Unos versos pedidos", de Quinta del 42 (tan distinto en otros aspectos al que comentamos), está presidido por la racionalidad. Si la distancia irónica presidía "Unos versos pedidos", en "Nombrar perecedero" se impone una mayor cercanía afectiva sobre lo presentado. Pero en uno y otro la perspectiva del poeta es la de la racionalidad, sólo que disimulada por el mismo lenguaje que el poeta utilizaba, y que nunca lo habrá de abandonar, cuando era otro el punto de vista. Tanto es así que el poeta expone ya claramente la idea de que la poesía no es sino una forma de conocimiento¹⁸; lo vemos en los versos 10-16 y 19-24, y sobre todo en la afirmación: "Vosotras sois lo que sois/ para mí" (15-16).

Por estos años, el mundo de la poesía española vive el debate al que ya hemos hecho referencia entre la concepción de la poesía como comunicación o como conocimiento¹⁹, debate del que, páginas atrás (véase 1.2. nota 68), ya expresamos nuestra opinión sobre su intrínseca falsedad²⁰. No se trata ahora de pretender que Hierro esté en este poema manifestando su punto de vista al respecto de modo deliberado -para ese objetivo Hierro hubiera elegido la prosa-, pero sí es interesante comprobar su actitud sobre la recepción de su palabra en los versos que acabamos de citar: "Qué importa que no le importen/ al que vive, cuando yo/ haya muerto, vuestros

nombres [...] Cómo/ darlos al que no os oye[...]" . Ezra Pound, tan querido y citado por algunos de los poetas de la generación de los 50, y a quien no parece probable que Hierro hubiera leído aún (aunque sí aquéllos, en cuya posición al respecto sin duda influye), expresaba una idea similar al referirse al poema The Seafarer: "No se hicieron para entretener a nadie, sino porque un hombre que se aferraba al silencio no pudo dejar de hablar"²¹. En España, por estos años, un libro como Belleza cruel (1958), de Angela Figuera, nos muestra a un poeta que acompaña en su dolor al hombre, para el que nace su canto²²; Gabriel Celaya entiende que "nuestros cantares no pueden ser sin pecado un adorno"²³, y Blas de Otero baja a la calle para ser voz de los demás²⁴. Es interesante comprobar la distancia entre Hierro y los poetas anteriores, con los que aún hoy se le sigue relacionando²⁵, y su cercanía a ideas como las expresadas por Gil de Biedma en "El juego de hacer versos", de Moralidades (1966):

El juego de hacer versos	1
-que no es un juego- es algo	
parecido en principio	
al placer solitario.	
[...]	
Y los poemas son	
un modo que adoptamos	
para que nos entiendan	35
y que nos entendamos ²⁶ .	

José Hierro expresa igual punto de vista cuando afirma:

Quiero detener la vida dentro de mí, intemporalizar los momentos efímeros de mi existencia. Escribo, pues, para reflejar esos momentos y compartirlos con alguien, aunque esté lejos en el espacio y en el tiempo. Escribo, en definitiva, y antes que todo, para entenderme²⁷.

o, en otro momento:

Cuando escribo un poema no quiero que se sepa lo que yo pienso en la realidad, sino saber qué pienso yo de esa realidad: el poema es la forma de conocimiento personal, para mí. El poema, originariamente, no es comunicación, es expresión y conocimiento propio, pero luego es compartido con el lector; en ese sentido la poesía sí es comunicación²⁸.

Lo interesante para nuestros fines, no obstante, es detectar que en un poema de un libro escrito en 1957, José Hierro se aproxima a una concepción poética próxima a la que estaban desarrollando y habrían en el futuro de madurar los poetas de las generaciones del 50 y la de los "novísimos", del 70 o del 68²⁹, caracterizada en ambos casos por una mayor racionalidad respecto a la precedente.

En algunos casos, la reflexión metapoética en Cuanto sé de mí adquiere tintes similares a los que pudimos ver en poemas de libros anteriores. Sucede esto en poemas como en la segunda parte del poema "Remordimiento", en su segunda parte (pp. 337-338), o en "Entonces era el mundo..." (p. 359)³⁰. En

el resto de los casos, sin embargo, hallamos el nuevo tono que hemos encontrado en "Nombrar perecedero". Podemos ver el contraste entre esos dos modos de nombrar dentro de un mismo poema, como sucede en "Remordimiento". Su segunda parte, de la que reproducimos algunos versos, responde al tono al que los cuatro primeros libros de Hierro nos tenían acostumbrados:

Yo te hablaría	30
lo mismo que hablaría,	
si yo fuese su dueño,	
mi verso: con palabras	
de cada día, pero	
bajo las que sonara	35
la corriente fluvial	
de la ternura.	
Como se hablan los hombres,	
conteniendo las ganas	
de llorar, de decirse	40
"te quiero". Sin llorar	
ni decirse "te quiero",	
que es cosa de mujeres. (p. 338).	

La parte cuarta, sin embargo, de la que reproducimos sus primeros versos, conecta con el distanciamiento y la racionalidad que se percibía ya en los poemas vistos de Quinta del 42 (compárese, por ejemplo, con "El libro"):

Son líneas sin sentido	75
éstas que trazo.	
Yo mismo no comprendo	
qué es lo que dejo en ellas.	

Acaso sea música
de mi alma, arrancada
de modo misterioso
por tu mano de muerto (p. 339).

80

Fijémonos en que la racionalidad consiste en este caso en el análisis lógico de lo confuso. Desde Tierra sin nosotros tenemos alucinaciones enmarcadas en la racionalidad. Pero es desde Quinta del 42, y sobre todo a partir de Cuanto sé de mí, cuando encontramos esa racionalidad aplicada al tema de la palabra. A su vez, la conciencia del poeta de la posible oscuridad de su poesía, existente en Quinta del 42, se acentúa en el presente libro, como ha señalado David Bary³¹. Los versos que acabamos de citar lo muestran, como también algunos versos de "Episodio de primavera" ("Y cantar/ puede ser nombrar: un rítmico/ nombrar, aludir (que nadie/ sorprenda lo que decimos) [...] (Nadie sabrá lo que digo)", pp. 352-535), o de "El poema sin música" ("Escribí confuso,/ aludiendo, para que nadie/ desentrañase el secreto", p. 355). Oscuridad buscada, deliberada, quizá porque como expresaba en "El libro", de Quinta del 42, "Mejor en la sombra/ amor se comunica" (p. 229).

El nuevo tono lo tenemos ya claramente definido en un poema como "Interior":

Tu piel me devolvía algo remoto. (¿Es esto un poema de amor? ¿Es un canto de duelo o de esperanza? ¿Un himno triumfal o una nostalgia acariciada sobre la realidad?	5
<div>No había nadie, sino nosotros. (Los demás no existían.)</div> <div>Una botella, un libro, un cenicero. Ahora la vida es de cristal, de metal, de papel. Ahora es la botella más bella que una flor. El cenicero tiene el sonámbulo brillo de las olas. El libro es una roca... (¿Es esto un poema de amor?) En una habitación en penumbra, entre el humo que nos aleja... (¿Es esto un poema de amor?) ...sin hablar...(nada está dicho aún...)</div>	10
<div>Olvidaba otra cosa: la música frutal, el corazón errante de los siglos, suena para nosotros.</div>	15
<div>Toqué tu frente como si me fuera a morir un instante después. Igual que si me anclases a la verdad. (¿Es esto un poema de amor? ¿Fuimos sus criaturas melancólicas...?)</div>	20
<div>Libro, botella, cenicero. (No flor, ni ola, ni rocas.)</div>	25
	30
	35
	40

He llamado a las cosas
por su nombre, aunque el nombre
rompa el hechizo. Quiero
todo aquello que ha sido
el instante, su carne
y su alma (no sólo
su alma), lo que el tiempo
roe (no lo que el tiempo
purifica.)

Al contacto	50
de tu frente, los días	
volaban desprendidos	
de la copa. Pensé	
que los días...¿Amor	
es eso que devuelve	55
el tiempo huido? ¿Eras	
entonces el amor?	
¿Me estoy cantando a mí,	
recobrado y perdido?	
¿Al amor, al que duerme	60
bajo tu piel, la pobre	
criatura del cielo	
destinada a morir	
sin haber conocido	
sus imposibles padres?	65

es eso que devuelve 55
el tiempo huido? ¿Eras
entonces el amor?
¿Me estoy cantando a mí,
recobrado y perdido?
¿Al amor, al que duerme 60
bajo tu piel, la pobre
criatura del cielo
destinada a morir
sin haber conocido
sus imposibles padres? 65

¿Al amor, al que duermes
bajo tu piel, la pobre
criatura del cielo
destinada a morir
sin haber conocido
sus imposibles padres?

(pp. 345-346)

Nos hallamos ante un poema en el que, como casi siempre sucede en la poesía de Hierro, lo metapoético no existe como tema central, o, al menos, no aparentemente, sino que aparece ligado a algún otro asunto que le confiere el "calor" que a aquél, sobre todo en una época en la que se pide al poeta cercanía con las cosas de la vida, no posee en sí mismo. El poema se estructura en tres niveles, el amoroso, el personal y el poético; el contacto de una piel conduce al poeta al recuerdo y a la reflexión sobre el amor, la vida y la poesía.

Como el poeta, el lector también se interroga para cuestionarse si está ante un poema de amor, o de reflexión personal, o metapoético. Ya en el verso segundo el poeta, y habrá de repetirlo hasta cuatro veces, se interroga: "¿Es esto un poema de amor?". Desde ese momento, el tono del poema está ya sugiriendo que pisamos un terreno dentro de la producción poética de José Hierro en el que, desde el comienzo, el poeta se instala en la racionalidad. Repetimos que desde Tierra sin nosotros aparecen poemas en los que la alucinación se enmarca en esa racionalidad, pero, aquí, a partir de ella, se reflexiona sobre la palabra, para optar por llamar "a las cosas por su nombre".

Reparemos en los versos que van del 11 al 20, en los que encontramos implícitamente el proceso que sigue el poeta para transformar el escenario en un sueño; para ello elige una comparación ("la botella/ es más bella que una flor"), el desplazamiento adjetival y la imagen visionaria ("El cenicero tiene/ el sonámbulo brillo/ de las olas"), la visión ("El libro/ es una roca"). Más adelante, aún con lenguaje irracionalista, lo que se nos ofrece es un conocido mundo entrañable: "la música/ frutal, el corazón/ errante de los siglos/, suena para nosotros". Finalmente, encontramos esa opción desenmascadora por la que se impone la necesidad de nombrar directamente: "Libro/, botella, cenicero./ (No flor,

ni ola, ni rocas.)/ He llamado a las cosas/ por su nombre, aunque el nombre/ rompa el hechizo". El poeta nos comunica, desde la racionalidad, el sueño de transformar la piel en recuerdo y los objetos en sugerencias. Lo interesante consiste en que ese proceso, que hasta ahora veíamos cumplido con un final que derivaba hacia la caída, ahora es cuestionado desde su propio comienzo, y afecta no sólo a las realidades que nombra. sino a los propios nombres de que se vale. El poema, en este sentido, finaliza sin vías de solución, interrogativo, como había comenzado. Si el inicio cuestiona la naturaleza temática del poema, el final supone dudar sobre la misma realidad que la palabra expresa (vv. 56-59), adentrarse en terrenos de confusión, aludidos meramente, en los que el poeta parece ya no querer dejarnos entrar. La razón última del hermetismo con el que Hierro nos sorprende con no escasa frecuencia en su poesía, reside, como bien evidencia David Bary al analizar "Interior" y "Nombrar perecedero", en el mismo deseo de claridad y autenticidad, pues buscar el instante es, a veces, decir nombres y personas "que significan poco para los contemporáneos del poeta y menos para la posteridad. Si la autenticidad se opone a la claridad, ésta saldrá perdiendo, y el poeta estará condenado, a pesar suyo, a ser oscuro [...] será un 'nombrar perecedero'"³². Lo realmente interesante del asunto

consistirá en que ahora la alusión y la confusión que de ella se pueda derivar se establecen mediante un lenguaje directo. Es lo que Hierro llamará "El poema sin música", título de uno de los poemas de Cuanto sé de mí en el que con más claridad se ve cuanto decimos:

<p>Dondequiera que estés, sabrás por qué digo lo que ahora digo. Sólo tú puedes comprenderlo, interpretarlo. Mi mensaje es bien sencillo: la pureza, un poco de vida, un poco de verdad, no se olvidan nunca; aunque la vida, la verdad y la pureza se nos vayan de las manos.</p>	5
---	---

<p>Escucha. Sólo para ti podrían decirse estas palabras. Sólo tú las podrás entender.</p>	10
--	----

<p>Un día como este claro del invierno de mil novecientos cincuenta y tres, debajo de los pinos, leerás estos versos [...]</p>	15
--	----

<p>[...] esta crónica oscura. Y pues de nada informan las palabras, como sólo apuntan lo que nosotros dos sabemos, sin expresarlo, arrojarás el libro a un lado, junto a la madeja de lana con la que tejes una prenda para el hijo que ha de llegarte.</p>	30
---	----

<p>Y reirás de lo que sueños y palabras (la juventud inexperta, dirás) alzaron en tu alma.</p>	35
---	----

<p> Escribí confuso, aludiendo, para que nadie desentrañase el secreto [...] Cuando tú mueras, el poema habrá muerto. Es como una nota escrita en la agenda [...] Si hay poesía subterránea en mis palabras, sólo tú lo sabes [...] Es todo cuanto tenía que decirte. </p>	<p> 45 52 58 </p>
--	---

(pp. 354-356).

El lenguaje empleado por Hierro en este poema difiere absolutamente del que se hizo habitual en él en sus cuatro primeros libros. Ni una sola nota de irracionalismo poético, si acaso, el posible carácter heterogéneo del símbolo en los versos 32-34. Lo que permanece, lo que a cualquier lector avezado en la poesía de Hierro lo conduciría a atribuírselo de inmediato, sería, sin embargo, el elemento negado en el título del poema, la música, es decir, el ritmo, creado, como en Hierro es sistemático en función de la medida del verso, de la ruptura del verso, de las repeticiones, de los paréntesis. Como también permanece la confusión³³ que suele rodear al tú en los poemas de Hierro; si, por una parte, el protagonista del poema se dirige a una mujer que espera un hijo, la única destinada a comprender sus palabras, por otra, el lector entiende que, implícitamente, lo que el poeta hace es dirigirse a un tú concreto e individualizado. Frente a

ello, como ya se ha dicho, nos encontramos con el resultado de un conflicto poético que venía siendo arrastrado desde Tierra sin nosotros, y que no es otro sino el de oponer una poética hacia la que el destino y la voluntad habían lanzado al poeta y la necesidad de encontrar nuevos cauces de expresión para una nueva realidad, no deseada sino impuesta³⁴. Dicho conflicto es símbolo de otro más profundo, manifestado ya en "Entonces", el primer poema de Tierra sin nosotros; ese conflicto seguirá siendo el centro de la poética de José Hierro hasta su último libro Agenda, en el que queda cabalmente expresado por boca del personaje de Lope de Vega en el poema "'Lope. La Noche. Marta": "de lo que fue/ y que no fue y que pudo ser mi vida"³⁵.

El poeta, como ya venimos anunciado a través del análisis de diversos poemas de libros anteriores, se encamina hacia un nuevo modo de expresión, hacia un nuevo modo de irracionalismo, cuyo marco es la racionalidad. Desde esta nueva perspectiva, el poema ante el que nos hallamos, más que una consideración de la poesía anterior del poeta, es un adelanto de lo que habremos de ver: "Sólo/ para tí podrían decirse/ estas palabras. [...] esta crónica oscura [...] de nada informan las palabras [...] Escribí confuso,/ aludiendo [...] Es como/ una nota escrita en la agenda [...] Si hay poesía subterránea/ en mis palabras, sólo tú/ lo sabes".

Como es lógico, los anteriores modos expresivos no han desaparecido, ni habrán de hacerlo nunca, incluso para nombrar similares realidades. Ya dijimos en alguna ocasión que todos los libros de Hierro encierran un buen número de poemas que no son sino distintas formulaciones de un mismo tema, mirado desde distintas perspectivas, ya expresivas, ya temáticas. Lo podemos ver ahora en Cuanto sé de mí, en lo referente al tema que nos ocupa, si comparamos el anterior poema comentado, "El poema sin música", y el que en el orden del libro le antecede, "Episodio de primavera". Dividido en cuatro partes y valiéndose de modos expresivos ya tradicionales en Hierro, tales como la estructura de los poemas alucinatorios (con su consiguiente ascenso y descenso, y su marco introductorio y reflexivo, ahora explícitamente indicados en los títulos de las subpartes: "Episodio", "Evocación", "Final") y el empleo del lenguaje del irracionalismo poético, "Episodio de primavera" comunica la misma idea central de "El poema sin música": la poesía como trasunto vital ("Del vivir nace el cantar", p. 350), como necesidad ("Cantar/ que es un nombrar escondido/ las cosas que tienen patria/ en mi corazón. Un rítmico/ nombrar secretos de muerte/ que a mí me mantienen vivo", p. 354), como alusión ("Y cantar/ puede ser nombrar: un rítmico/ nombrar, aludir (que nadie sorprenda lo que decimos)", p.

352; "Nadie sabrá lo que digo", p. 353). Lo importante , a nuestro juicio, es señalar que la racionalidad sobre el fenómeno poético motiva nuevas formas de expresión, pero es necesario indicar que aparece también formulada en poemas que se valen de anteriores formas expresivas. Del mismo modo, la consciencia sobre el fenómeno poético dentro del poema podrá ser nombrada ya mediante un lenguaje absolutamente racional, ya mediante otro de carácter simbólico. En la primera dirección tenemos que entender, por ejemplo, los versos finales de "Réquiem":

[...] Me he limitado a reflejar aquí una esquila de un periódico de New York. Objetivamente. Sin vuelo en el verso. Objetivamente. Un español como millones de españoles. No he dicho a nadie que estuve a punto de llorar (p. 350).	85 90
---	----------------------------------

María del Pilar Palomo ha demostrado que la sabiduría poética de Hierro "traiciona esta intención de objetividad informativa"³⁶. A nosotros, ahora, no nos interesa tanto esa traición como el hecho de que el poeta termine su composición refiriéndose a la perspectiva con la que ha construido su poema; esto es, importa para nuestros propósitos constatar un cierto grado de racionalidad; racionalidad que compartirán,

como veremos, aunque en apariencia resulte paradójico, los poemas más irracionales de Hierro, como "Sinfonietta a un hombre llamado Beethoven", sobre el que volveremos tras el siguiente paréntesis.

7.2. Racionalidad. Racionalismo. Irracionalismo. Sentido de lo metapoético en la poesía de José Hierro.

Venimos usando términos a lo largo de las últimas páginas que pueden crear confusión por la capacidad de los mismos para expresar diversas ideas. Valiéndonos como estamos en el presente trabajo de las importantes aportaciones a la crítica literaria de las teorías de Carlos Bousoño, valga el que ahora volvamos a recurrir a ellas para que nos ayuden a delimitar el significado de los conceptos a los que aludimos. Al establecer el foco central desde el que se origina un sistema, Bousoño señala que "el foco de todos los sistemas es siempre el mismo: cierto grado de individualismo [racionalidad]"³⁷, entendiendo por sentimiento individualista (racionalista) "la emoción consciente que expresa y resulta de la idea que yo tengo de mí mismo en cuanto hombre"³⁸. Este individualismo supone, entre otras cosas, el "subrayamiento de la racionalidad, puesto que, en último término, se trata,

según digo, de 'conciencia'"³⁹. Por último, cabe recordar que "ese individualismo [racionalidad] ha venido aumentando sin pausa en el seno de la sociedad occidental"⁴⁰. Así pues, debemos entender que el crecimiento de la racionalidad en la poesía de José Hierro lo es de la conciencia de sí y de cuanto lo rodea. Ahora bien, no cabe confundir racionalidad y racionalismo, porque éste es fruto de un determinado grado de racionalidad, propio, por ejemplo, del período neoclásico, en el que la "verdadera realidad" es la razón racionalista⁴¹, pero esa misma racionalidad creciente derivará en el romanticismo, y éste en el irracionalismo, que en la literatura hispánica, tendrían a juicio de Bousoño⁴², cinco etapas: la de los modernistas, la del primer Machado y Juan Ramón, la de la poesía pura, la de la generación del 27 y, finalmente, la del surrealismo. Hemos visto en los capítulos anteriores cómo ese mundo permanece en la obra de Hierro escrita tras esos años, aunque, lógicamente, acompañado de nuevos elementos. La lectura atenta de la poesía de Hierro depara más importantes sorpresas, algunas ya visibles desde Quinta del 42, y, de entre ellas, la más llamativa es la de anticipar en su poesía perspectivas de la generación del 50 y la de los llamados "novísimos". Esas nuevas perspectivas surgen del progresivo crecimiento de la racionalidad, mayor conforme nos vamos encontrando con los

sucesivos grupos de posguerra⁴³. Al comienzo de este trabajo (véase 1.1. y 1.2.), señalamos que Hierro difícilmente podía ser encuadrado en la primera generación de posguerra, aunque los mismos inconvenientes surgirían, además de los obvios, para hacerlo en la segunda, incluso con el Hierro cuyos libros se publican ya a finales de los cincuenta y comienzos de los sesenta. Permanecen elementos de los primeros libros, otros los relacionan con la generación que surgen, y, finalmente, otros, anticipan formas poéticas que desarrollará la generación de los "novísimos".

Ya se ha mencionado en el presente trabajo el hecho de que buena parte de la crítica señale Cuanto sé de mí como la inflexión de Hierro hacia un mayor irracionalismo. Al tiempo, por nuestra parte, afirmamos que ese irracionalismo, cuando surge, lo hace desde perspectivas contrarias al de los primeros libros de Hierro, porque ahora la perspectiva será la de la racionalidad. ¿En qué consiste ese "irracionalismo racional"? Creemos que en el hecho de que la obra de José Hierro avanza hacia una concepción de la poesía como ficción en cuanto que ficción, y estas palabras, son las empleadas por Carlos Bousoño⁴⁴ al analizar el esteticismo de la generación de los novísimos. La metapoesía sería una de las principales manifestaciones, aunque no la única, de esa ficcionalización de la ficción. Ya dijimos que, aunque

presente desde Tierra sin nosotros, es en Cuanto sé de mí cuando lo metapoético se hace presente con más bríos en la poesía de José Hierro; composiciones como "Nombrar perecedero", "Interior", "El poema sin música" y "Episodio de primavera" demuestran ese empuje y la distancia que la poesía de Hierro cobra respecto a su poética anterior.

Nos toca ahora indagar sobre el sentido de tal actitud, porque se hace desde el inicio evidente que no puede ser el mismo que en la generación de los "novísimos", sencillamente porque la "verdadera realidad" de José Hierro y la de estos es diferente. En ninguno de sus libros, salvo, quizá, en Agenda, está Hierro fuera de la misma "verdadera realidad" de la de los poetas de la primera y segunda generación de posguerra: "yo soy yo y la sociedad en que vivo o circunstancia"⁴⁵, aunque, a nuestro juicio, y a pesar del frecuente nosotros protagonista poemático de la poesía de Hierro, la poesía de éste, como la de la segunda generación, inclina la balanza del grado del yo. El interés por lo individual extremadamente grande en la generación de los "novísimos" borra ya el nosotros, caminando hacia una "verdadera realidad" que prima lo marginal y cuyo primer fruto es un nuevo esteticismo⁴⁶, dentro del cual "el planteamiento de la poesía como metalenguaje lleva implícita una voluntad de rechazo de los mecanismos uniformadores,

deshumanizadores y represores del poder"⁴⁷.

A nuestro juicio, el sentido de lo metapoético y el del entendimiento de la poesía como ficción en cuanto que ficción en la obra de Hierro, a partir de Quinta del 42, pero sobre todo, en los libros siguientes, no podría ser explicado con iguales razones, pero sí como una fase previa de este proceso, que consistiría, primero, en mostrar el desengaño con respecto a un modo de nombrar a través del que se pensó que la realidad podía ser expresada (o, al menos, se intentó que así fuera, aun a pesar de la duda inicial y del resultado negativo). Buena parte de los poemas de los cuatro primeros libros de Hierro es el reflejo de esa duda y de ese intento. Valga de recordatorio el poema "Se me fueron haciendo...", de Alegría. Pues bien, aunque ya latente en determinados poemas de Quinta del 42, es Cuanto sé de mí el libro en el que ese proceso se liquida casi definitivamente, porque cuando el tema vuelva a surgir, y lo hace con frecuencia, el tratamiento que se le da queda ya matizado por la distancia de una mayor racionalidad. En segundo lugar, metapoesía y ficcionalización son la consecuencia lógica de algo que, como el interés por lo individual, y muy relacionado con él, también ha crecido progresivamente en la poesía de Hierro: el pudor⁴⁸. La metapoesía y la ficción permiten al poeta la posibilidad de un ocultamiento aparente, y, a la vez, a

través de esa máscara, de convertir, sin que exteriormente así parezca, la poesía en confesión de realidades íntimas concretas.

Las realidades que ahora nombra el poeta podrán ser expresadas desde perspectivas lógicas o ilógicas (psicológicamente racionales o irracionales) y su modo de expresión derivará, indistintamente, en un lenguaje directo y racional, como el ya visto en el poema "Interior", o en otro marcadamente irracionalista, como el que puede verse en las partes centrales de "Sinfonietta a un hombre llamado Beethoven", o en determinados momentos de "Experiencia de sombra y música".

7.3. Irracionalismo al servicio de la racionalidad: ocultación, culturalismo, superposición espacio-temporal.

En el poema "Sinfonietta..."⁴⁹, larguísimo poema en cinco partes, podemos observar algunos de los elementos que el Libro de las alucinaciones desarrollará plenamente. Reproducimos los versos de la primera parte y algunos de los de la segunda y de la quinta:

ALLEGRO

En Viena, un hombre sordo, un hombre
melancólico, solitario,
enamorado, soñador...
Un hombre ya viejo que había creído con toda su alma,
con todo el ardiente volcán de su vida
en Bonaparte, en las ideas 5
de la Revolución Francesa...Un hombre
decepcionado...Un hombre, en Viena,
derivando a la muerte...Un hombre,
sencillamente...

Tuvo Fe
en el Gran Goethe, en la Alegría, 10
en el Amor, en la Belleza,
en la Verdad, en la Amistad,
en todas aquellas esfinges que estaban barriendo de sobre la
tierra
Dios sabe qué vientos, qué signos, qué rayos maléficos.

Cuando la boca de amapola, 15
cuando la mano primavera
lo besaba, lo acariciaba,
Schiller, hermoso y juvenil,
Schiller montando su potro florido
le iluminaba el corazón. 20

Tuvo fe, lo sabéis, en el Júpiter fuerte y sereno de
Weimar.
Tocó la mano de oro y mármol
de aquella hermosa estatua viva.
Una marea inesperada
deshizo el barro de los pies 25
de Zeus (fué que se apartó
del camino, que destocó
la cabeza de mediodía cuando pasaba un aristócrata.)

...Y lo mismo con la Alegría, 30
y con Julieta, y con Betina,
y con lo que era suyo. (Schiller
había muerto hacía tiempo.) (pp. 360-361).

ADAGIO

Los astros despliegan sus órbitas

imposibles. Luego congelan
la luz esclava. Reina el hombre
en el centro del Universo. 35

Los rayos negros acarician
la calavera de la música.
Desde el silencio el hombre asciende 40
hasta su trono. El hombre pisa
los peldaños de paz. El hombre
da sus entrañas a los buitres
encadenados a lo mudo.

[...] 50

Entre qué escamas de violines
otoñales, entre qué esferas
vertiginosas, sombras secas
de lo eterno, limo de siglos,
oro y piedra, helechos de púrpura,
entre qué simas de espanto, 55
entre qué huesos de armonía,
entre qué apagamientos -díme-
forjabas metales que fueron
la carne misma del destino,
el eje en torno al que giraba 60
la pesadumbre de los héroes,
la columna que sostenía
tan misterioso apagamiento...

[...]

Dueño y señor, ya reinas, Hombre, 73
en el centro del Universo.

[...]

Mármol sin tiempo, bronce y tronco,
carne inmortal de las estatuas.
Héroe en la noche, derribado 85
sobre lo helado de un escudo (pp. 361-363).

ALLEGRO FINAL

Estaba a punto de alcanzar 163
el gran silencio.[...]

Y de pronto resucitáis. 169

[...]

Y sois cuerpos desconocidos
en que la noche se remansa.
Lo devolvéis al tiempo, al yunque
de las penas, a la garganta
del ruiseñor: espejos donde 205

se mira la desesperanza.

Cuerpos en pena, moradores del
del recuerdo y de la nostalgia...

En Viena, un hombre sordo, un viejo
melancólico [...] 210

un hombre desnudo que había dudado y erraba
por lo secreto y callado y helado y oscuro 215
para olvidar lo que a golpes de espuma le habían robado
las aguas.

Un solitario buscando en los hombres al hombre,
al hombre en sí mismo, una página
en negro...[...]

Estos rostros tuvieron un nombre. Ya son
ardientes lejanos. Este hombre pisaba
la lumbre del mundo, y hoy pisa la noche del mundo.
Quiere llorar, y el silencio le abrasa las lágrimas.

225 Estabais aquí, y acechabais detrás del silencio,
ardientes ajenos, cubiertos los rostros de máscaras,
árbol de gozo que arroja una sombra de olvido y tristeza,
mina del mismo metal que sonara en su alma...
En Viena...aquí estabais, poniendo un cadáver en pie,
hundiendo un cuchillo en su carne apagada. 230

(p. 368).

Los versos transcritos nos permiten observar en un mismo poema los dos tonos señalados⁵⁰. La parte primera, aunque no exenta de un lenguaje irracionalista presenta, con frecuentes referencias culturales cuya comprensión no es imprescindible para el conocimiento del poema, el marco de un sueño que da cuenta, en la segunda parte del poema, de la creación del hombre, en la que, ahora sí, se opta por un irracionalismo pleno. Los versos finales de la última parte conjugan los dos modos de expresión ensayados en las dos primeras partes del

poema. Volvemos a encontrarnos, al igual que en los poemas dedicados a Palestrina y Victoria, en Quinta del 42, o en Estatuas yacentes, con que el poeta se proyecta en el protagonista poemático. Percibimos, sin embargo, con respecto, al menos, a los dos primeros, una mayor distancia no en el efecto final, sino en los medios empleados. Reparemos en que esa distancia viene proporcionada por el cúmulo de alusiones culturales derivadas del tiempo y la biografía de Beethoven, dirigidas todas ellas a crear en el lector la sensación de que el narrador presenta algo que le es ajeno. Sin embargo, enseguida percibimos que esas referencias culturales pasan a un segundo plano, es decir, son prescindibles, porque las ideas fundamentales que resuenan finalmente nos hablan simplemente de "un hombre melancólico", "que había creído con toda su alma", "Un hombre/ decepcionado", "derivando a la muerte...Un hombre,/ sencillamente", que "tuvo fe" "en todas aquellas esfinges que estaban barriendo de sobre la tierra". A partir de estas expresiones⁵¹, el lector capta que se encuentra ante un símbolo heterogéneo, en el que el poema, además de recrear un determinado momento de la vida de Beethoven, está simbolizando la visión que el narrador tiene de la vida del hombre, y, sobre todo, de la suya propia. La diferencia más notable entre este caso de proyección y los mencionados

arriba, estribaría en la aparente distancia que lo cultural interpone entre la voz del narrador y lo simbolizado por sus palabras. Pero se trata solamente de apariencias porque (aunque este fenómeno de ocultación no es nuevo en Hierro, sino que simplemente ha crecido), lo que percibe el lector es algo semejante al hecho de descubrir un secreto guardado o comunicado como con velos que él ha sabido quitar. Repetimos que no es nuevo el procedimiento en Hierro, que lo hereda del irracionalismo, tan pudoroso de sí; ése es el mecanismo de todo símbolo heterogéneo: decir y sugerir, y de él se vale Hierro, acrecentándolo ahora con "interferencias" culturales, para no caer en ese tono de confesión lírica del que siempre ha huído, pero, a la vez, aumentando, de forma paradójica, esa sensación de confianza en el lector, que siente que ha desvelado el "secreto".

La segunda parte del poema (recordemos que, a pesar de su extensión y de su división en partes claramente marcadas, debemos entenderlo en su totalidad) contribuye al entendimiento del poema como un símbolo heterogéneo. No obstante, lo que ahora nos importa de esa parte es la utilización de un lenguaje irracionalista, puesto ahora al servicio de la racionalidad. Con esa expresión, quizá en exceso llamativa, sólo se quiere llamar la atención sobre el hecho de que la nueva perspectiva de mayor racionalidad en la

obra de Hierro, con frecuencia, se presenta envuelta en un lenguaje irracionalista ya conocido. Lo vemos desde el inicio del "Adagio": "Los astros despliegan sus órbitas/ imposibles. Luego congelan/ la luz esclava". Se enriquece ahora, pero nos son sobradamente familiares elementos como las imágenes visionarias que recorren esta segunda parte del poema, y, en concreto, las que van del verso 17 al 30 y 50-53. Su función es la de servir a la racionalidad de la que parte el poema, y su elección contribuye al clima alucinatorio de la segunda parte. El poeta elige la vida y la música de Beethoven como centro del mismo; tras ellas, el narrador, a la vez, se oculta y se proyecta. La elección de este tema, en principio alejado del narrador, indica que el poema, que es siempre ficción (la verdad o falsedad de lo presentado es secundario), ofrece dentro de ésta otra ficción. Ahora bien, en José Hierro, como hemos visto al comentar la primera parte del poema, aparecerán siempre elementos diversos que acercarán afectivamente el ámbito del narrador y de la ficción que éste presenta.

En los versos transcritos de la última parte del poema, encontramos los dos tonos hallados en los versos del "Allegro" y del "Adagio" de la "Sinfonietta...". Volvemos a hallar el mismo lenguaje directo cargado de afectividad de la primera parte, y el lenguaje irracionalista de la segunda,

reunidos ahora que surge el recuerdo, personificado en un vosotros al que se dirige, y que sugiere sentimientos, ideas y personas del pasado que vuelven para devolver al protagonista a los "espejos/ donde se mira la desesperanza", a un silencio que ya no es armonía sino que "le abrasa las lágrimas". Y es ahora, en esos versos finales, cuando todo parece acabado, cuando el narrador ofrece de modo más claro la identificación entre él mismo y el protagonista⁵². Descubrimos la superposición de lugares, tiempos y personas⁵³: lo que era Viena ahora es un "aquí"; lo que ha sido mayoritariamente durante todo el poema (salvo en "Scherzo", que funciona a modo de intermedio reflexivo) pretérito indefinido, se hace en los versos finales pretérito imperfecto de indicativo; la racionalidad temporal y lógica del poema se rompe: "poniendo un cadáver en pie". A estas alturas ya comprendemos (lo supimos por sugerencia irracional desde el inicio) que Beethoven, en cuanto que proyección del narrador, es su máscara, que ahora se desvela. Es el yo muerto del pasado puesto de pie a través del dolor del recuerdo ("hundiendo un cuchillo en su carne apagada"), es la superposición de dos tiempos personales del narrador que en el poema se han escondido tras el recuerdo de la vida de Beethoven y de la alegoría de lo que su música significa. Los versos finales descubren, valiéndonos de las palabras de

Bonnie M. Brown⁵⁴, la identidad de las distintas voces que el poema ha desarrollado.

Bien mirado, el poema es un cabal antecedente del que abre el Libro de las alucinaciones, "Teoría y práctica de Dublín", en el que se puede leer: "Imaginar y recordar/ se superponen y confunden" (p. 396), sólo que aquí, como en otros poemas compañeros de éste, teoría y práctica se funden. También es esta "Sinfonietta..." antecedente, junto con otros poemas de Cuanto sé de mí, de un muy llamativo modo de superposición temporal que volveremos a encontrar en Agenda, en el poema "El Niño" (véase 9.1.1.). En este caso, hemos visto cómo todos los elementos del poema confluyen en los dos versos finales, en los que el pasado y el presente se superponen. Un elemento tan típicamente irracionalista como el de la superposición temporal corrobora, finalmente, la racionalidad de la que ha partido el poema:

En Viena...aquí estabais, poniendo un cadáver en pie,
hundiendo un cuchillo en su carne apagada.

Lo mismo encontramos en el poema "Paganos", sólo que en este poema lo que se superpone es el pasado y el futuro, contemplado éste desde la perspectiva del pasado:

[...]Hasta la altura	40
de tu frente, suben las yedras	
su vegetal carne desnuda.	
Cantaba entonces en tu Casa	
la Juventud (para qué apuras	
el vino...), entraban por las puertas	45
luminosas, las criaturas	
del paraíso del instante,	
las enigmáticas volutas	
del azul, las bocas candentes	
del trigo, el germen de la música:	50
lo eternamente jubiloso	
sobre la tierra o las espumas.	

Lo que trenzaba, tallo a tallo
de risa, su noche futura. (p. 384)

El mismo final nos espera en "He ido desenterrando...", el poema con que se cierra el libro:

He ido desenterrando todos	1
mis muertos [...]	
Dejé sus pobres huesos	
a la luz de la aurora.	30
Me sentí libre y triste.	
Miré la tierra, hermosa	
como la primavera,	
joven como una novia.	
Tierra muda, dispuesta	35
para cavar mi fosa (p. 389).	

En los dos últimos casos, pero sobre todo en el segundo, en el que un vocablo lo recuerda especialmente, nos hallamos ante un desarrollo más amplio de un ejemplo de superposición que ya hemos analizado, correspondiente al poema "Oración

primera", de Tierra sin nosotros: "Ya todo se ha tornado oscuro/ y hemos de orar por ellos, tierra/ de rodillas ante un muro" (véase 2.2.3.). La sintética superposición del final de estos versos ocupa ahora el completo desarrollo del poema, pero con idéntico efecto.

Aunque pueda parecer ocioso, es necesario recordar que no siempre que nos encontremos con superposición de tiempos nos hallamos ante su homónimo irracional. Así, en el poema "Niño", en el que también se superponen diversos tiempos, la perspectiva de la que se parte es racional y así es entendida por el lector, en tanto que se parte del punto de vista del sueño del niño o del de aquel que sabe la verdad, el narrador:

Rey de un trigal, de un río, de una viña:
así habrá de soñarse. Y libre. Dueño
de sí, hoguera perpetua en que arda el leño
de la verdad. Y que el amor lo ciña.

Querrá subir hasta que el cielo tiña 5
de claridad el bronce de su sueño.
Pero no hay alas. Se herirá en su empeño,
y llorará sobre su frente niña.

Y sabrá la verdad. Morirá el canto 10
en su garganta, roja del espanto
que oye y que mira y gusta y toca y huele.

Y estrenará su corazón rasgado
de hombre acosado, de hombre acorralado,
de ejecutado en cuanto se rebele (pp. 377-378).

En todo caso, podría señalarse superposición temporal en el último verso, pues, simbólicamente, se une vida y muerte como imagen que explica el ser del hombre que contiene la vida presente y la muerte futura. En el resto del poema no encontramos superposición de tiempos de carácter irracional.

7.4. Continuación de la línea poética anterior.
Significación de esta pervivencia.

No tendría sentido terminar de nuevo un capítulo de este trabajo destacando la lógica pervivencia de elementos poéticos de libros anteriores, si no fuera porque en el caso que ahora nos ocupa esta continuación fuera especialmente destacable, y resulta serlo. Sorprende, por ejemplo, que en un libro que contiene algunos de los más logrados poemas del "nuevo" tono poético de Hierro, aparezcan los que con más intensidad recuerdan el de Tierra sin nosotros, y no ya sólo en los sonetos de la tercera sección de Cuanto sé de mí, sino también en poemas como "Nombrar perecedero" o "Experiencia de sombra y música (Homenaje a Haendel)". La razón primera atribuible sería la que hasta el propio título del libro nos proporciona: lo ofrecido por el poeta es una nueva formulación de lo sentido, lo pensado y, también, de lo anteriormente escrito: cuanto, desde este momento presente,

sé de mí. No obstante, siguen siendo llamativas algunas presencias. Por ejemplo, en los sonetos mencionados no se trata ya sólo de similitud de tonos, sino de, a nuestro juicio, recreación de los temas y formas de algunos libros. Así, "Lo efímero" revive la dialéctica entre acción y serenidad que encontramos en Tierra sin nosotros y Alegría, en poemas como "Serenidad" o "Noche final", del primero, o "La serenidad", del segundo; al tiempo, vuelve el afán por encontrar señales de vida: si en Alegría leíamos "Pero yo que he tenido su tibia hermosura en mis manos/ no podré morir nunca" (p. 97), o "porque aunque todo esté muerto/ yo aún estoy vivo y lo sé" (p. 153), ahora tenemos la misma idea en tono de súplica: "Pero dejadme, por favor, que viva" (p. 374). Más sorprendente es encontrar que el soneto "Marina de diciembre" recree con similares palabras la misma ruptura que origina el poema inicial de Tierra sin nosotros; entonces se leía: "¿Eras así, tan sin palabras/ primaverales que te expresen?/ ¿Tan de elementos terrenales:/ arena, piedra, hierba, nieve?" (p.23); ahora: ¿Erais así -rencor oculto, plomo/ acumulado bajo la armadura/ de belleza- luz pálida, mar pura,/ viento que eriza el arenal su lomo?" (p. 374). El tercer y el quinto soneto de la última sección de Cuanto sé de mí, "El enemigo"⁵⁵ y "Pensamiento de amor", reproducen las mismas ideas que se desarrollan en diversos poemas de Con las

pedras..., y sobre todo las contenidas en la "Prímera fábula (El enanito)" (de "Dos fábulas para tiempos sombríos") y "Corazón que te hieren...". Del mismo modo, "La playa de ayer", parece recrear conjuntamente el tono de "Después de la lluvia de otoño" y de "El recién llegado", de Alegría, y de "Segovia", de Quinta del 42. "Pígmalión" elabora temas ya sintéticamente aludidos en "Epitafio para la tumba de un poeta", de Quinta del 42. "Criaturas de la sombra" recuerda inmediatamente la idea de "poetizar como desendemoniarse", expresada en Con las pedras... (pp. 159 y 175), al tiempo que incide, una vez más, en la voluntad de silencio, manifestada, como señaló José Olivio Jiménez⁵⁶, al final de casi todos sus libros, como puede verse, por ejemplo, en el poema "No cantaré ya nunca más...", de Quinta del 42. Menos relacionables con poemas concretos, "Niño" y "Santillana del mar" repiten estructuras y temas habituales en los cuatro primeros libros de su autor.

De este tercera sección, los dos poemas que siguen a los sonetos, y en mayor medida que éstos, apelan al mundo que dio vida a un libro como Tierra sin nosotros. Los versos finales de "Madrigal" pueden demostrarlo:

Qué vale nada, todo,
lo que tú, playa mía,
lirio de arena, selva

20

de círculos de oro, túnica ardiente, pálida campana, palacio sumergido, inolvidable... (pp. 380-381).	25
--	----

O estos de "Vuelta":

Regresé un mes de julio. Te vi arrasada y luminosa. Abrí mis ojos. Te incrusté dentro de mí, sonido a sonido, hora a hora.	10
Dentro de mí. Te vi igual que fuiste siempre: cardos con su borlón morado, octubres de luz maravillosa, albas de enero con su fuego pálido,	15
playas donde no pueden pronunciarse palabras sino de arena y viento, vaivén del alma, aroma del corazón, latidos arpegiándose sobre un vidrio empañado (p. 381).	20

Apenas nada cambia con respecto a poemas como "Despedida del mar", "Así era", "Recuerdo del mar", "Llegada al mar", de Tierra sin nosotros. Es curioso que cuando este mismo tema reaparecía en Quinta del 42, en poemas como "Retorno", o "Noviembre", o "Tiempo mío sin mí", la distancia entre narrador y objeto era mayor de la que podemos establecer entre los poemas señalados de Tierra sin nosotros y Cuanto sé de mí. El motivo de esta cercanía lo ofrece el mismo título de la sección en que aparecen, "Por lo que sé", así como el

poema que cierra el libro:

He ido desenterrando	1
todos mis muertos [...]	
Dejé sus pobres huesos	
a la luz de la aurora.	30
Me sentí libre y triste (p. 388)	

Con lo que nos encontramos, por tanto, más que con la pervivencia de la anterior dirección poética de la poesía de Hierro, es con algo así como lo realizado por Jorge Guillén en Al margen, libro en el que cada poema es recreación del modo poético de un autor o de una obra literaria. La diferencia es obvia, Hierro recrea su propia obra, pero, en ambos casos, y salvada la enorme distancia afectiva que los separa con respecto al objeto recreado, el punto de partida se asemeja, quizá porque no sea otro que el de la racionalidad. Al repasar su vida en los poemas comentados, Hierro no sólo reproduce los temas, tratados sucesivamente de manera diversa, sino, sobre todo, el tono y el lenguaje, desde la perspectiva de aquel que recrea algo ya no existente. No estamos, pues, ante la pervivencia de anteriores modos poéticos, sino ante su reelaboración desde la perspectiva que hemos observado en los poemas metapoéticos y en otros como "Mambo", "Réquiem", "Sinfonietta a un hombre llamado Beethoven", "Experiencia de sombra y música"⁵⁷. Uno

a uno, los poemas señalados de la tercera sección de Cuanto sé de mí son retazos transplantados de libros anteriores; en su conjunto, comunican al lector una perspectiva de racionalidad similar a los restantes del libro: son poemas con los que el poeta, conscientemente, se despide de un modo de hacer poesía, el de sus cuatro primeros libros. Creemos que ello es así incluso en el caso de "Experiencia de sombra y música", tan diferente de "Sinfonietta...", y tan cercano, a nuestro juicio, a los poemas dedicados a Palestrina y Victoria de Quinta del 42, y, al mismo tiempo, a las composiciones que, desde Tierra sin nosotros, se ofrecen como sueño enmarcadas en una realidad concreta:

No era la música divina de las esferas. Era otra humana: de aire y agua y fuego. Era una música sin hora y sin memoria. Carne y sangre sin final ni principio. Bóveda de alondras nocturnas. Panal de llama en las cumbres remotas. [...]	5
Es ya todo celestemente material. Suenan venas-violas, trompas -nostalgias, corazones- claveles-oboes...¿Quién deshoja la subterránea luz, los números armoniosos? [...]	25
Vidrio de siglos de la fuente de donde toda mudez brota. ¿Tú también, hija mía, música, tú también...? [...]	30
[...] Y bajas a la roca donde la carne prometea	

sufre sus viejas sedes nómadas.
Y hundes el pico en sus entrañas,
la atormentas hasta que implora. 40

De tierra y aire y agua y fuego
y carne y sangre... Prodigiosa
como un presente eternamente
presente. Bebes gota a gota
las estrellas sonoras; sorbo 45
a sorbo, todo el dolor, toda
la vida, todo lo soñado:
el Universo. Ya no importa
morir, hacemos eco tuyo.
[...]

No era la música celeste
de las esferas. Era cosa
de nuestro mundo. Era la muerte
en movimiento. Era la sombra 60
de la muerte. Paralizaba
la vida al borde de la aurora.

Y, de pronto, se oye el silencio.
Todo recobra su luz propia.
La carne -oía nuestra carne-, 65
vuelve a ser piedra, cárcel, fosa.
[...]

Jirón fatal de la belleza, 77
sólo queda llorar a solas.
[...]

Jirón fatal de la belleza, 85
imposible cuando se nombra.
[...]

Y la noche, de nuevo, cobra 90
su realidad de ruinas pálidas
bajo la luz de las antorchas (pp.385-387).

Es la misma estructura que, sintéticamente, ofrecía ya un poema de Tierra sin nosotros, "Alma dormida", y cuya mejor expresión queda plasmada en poemas como "Una tarde cualquiera" o "Plaza sola", de Quinta del 42, y, sobre todo, dentro de ese mismo libro en los poemas "Acordes a T.L. de

Victoria" y "Homenaje a Palestrina". Considerado individualmente, nos encontramos ante otro poema alucinatorio. Considerado en el contexto de la tercera sección, su significado quizá cobre nuevo sentido.

Este homenaje a Haendel se abre con un significativo contexto ausente visualizador ("No era la música divina/ de las esferas"), que comunica, de manera irracional, que el sueño al que se va a asistir no es el vivido por el protagonista del poema de Fray Luis "A Francisco Salinas", en el que podemos leer:

Traspasa el aire todo
hasta llegar a la más alta esfera,
y oye allí otro modo
de no perecedera
música, que es de todas la primera.⁵⁸

20

Frente a esa música divina, la de Haendel, provocadora del sueño, es "humana", "celestemente material"; sus instrumentos son "venas-violas,/ trompas -nostalgias, corazones-,/ claveles-oboes⁵⁹; su destino final, la aceptación de la muerte: "Ya no importa morir". El contenido del mundo armónico hallado parcialmente, por ejemplo, en "Homenaje a Palestrina", cambia su contenido por el de un aceptado mundo de muerte, como señala Dionisio Cañas:

Hay al final de Cuanto sé de mí como una desolada visión del ser ante la muerte. No es ya ira, queja o reproche, lo que da nervio al canto, sino pura sabiduría que le viene al poeta de las revelaciones de la muerte. Todo parece derrumbarse con lentitud y sin estrépito, como si se fueran borrando en la lejanía las cosas, los lugares, la poesía y el propio poeta⁶⁰.

De este modo, el contexto ausente visualizador que iniciaba el poema, ya no sólo sugiere el sueño al que la música lleva al protagonista del poema de Fray Luis, sino que alude dialécticamente a sus propias alucinaciones, cuyo contenido, en una línea existencialista, se ha transformado. Podemos entender el poema como una reelaboración racional por parte del poeta de la estructura de sus alucinaciones, que ahora también transforma su contenido. En este sentido es en el que anteriormente decíamos que el poema podía variar o enriquecer su significado considerado en su contexto. En sí mismo, repetimos, es una alucinación más de las iniciadas en Tierra sin nosotros; contextualmente, es un poema que dialoga con el pasado personal y avecina nuevas realidades. Como zona intermedia entre lo anterior y el presente podemos alegar el mismo poema con el que hemos marcado la diferencia de contenido, con "Homenaje a Palestrina", donde leíamos: "Soñar es como morir" (p. 278). Entonces, el contenido del sueño era una suerte de vida; ahora, el contenido del sueño, es la aceptación de la muerte. Esa línea existencial, confirmada

por el penúltimo poema del libro, será plenamente desarrollada en Libro de las alucinaciones, donde sabremos que "Ya no me importan nada/ mis versos ni mi vida" (p. 466).

"Experiencia de sombra y música" ha sido citado con frecuencia como ejemplo máximo de alucinación. Así, lo hacen, por ejemplo, Carlos Bousoño⁶¹ y José Olivio Jiménez, quien afirma:

Cuanto sé de mí, ahora, nos aguardará con poemas de una crudísima objetividad, por un lado, y al mismo tiempo con otros de límites mucho más misteriosos, menos precisos. 'Réquiem' ilustrará en su máximo grado a los primeros; "Experiencia de sombra y música" (Homenaje a Haendel), en la misma proporción y calidad, a los segundos⁶².

Aunque se podrían mencionar poemas de libros anteriores quizá más representativos de esa dirección, la afirmación de Jiménez es por completo cierta. Sin embargo, es necesario decir que ya en Cuanto sé de mí, un poema como "Sinfonietta a un hombre llamado Beethoven" ofrece un fruto más evolucionado -independientemente de su valor poético- en esa línea de poesía de límites imprecisos y sugerentes. En su último y muy brillante trabajo sobre la obra de Hierro, María del Pilar Palomo, valiéndose de una afirmación de Hierro⁶³ coincidente con la de José Olivio Jiménez⁶⁴, entiende que el poema que ha ocupado buena parte de nuestras consideraciones sobre la

"nueva" línea poética de Hierro, "Sinfonietta...", "dentro de la estructura del libro, está situado en el ámbito de la alucinación, pero situado como punto intermedio entre 'Réquiem' y 'Experiencia de sombra y música'"⁶⁵. Si nos atenemos al concepto que de reportaje y alucinación ha sido desarrollado a partir de las consideraciones de Hierro, María Pilar Palomo realiza una muy justificada afirmación, que, sin embargo, no niega que, desde otra perspectiva, "Sinfonietta..." pueda ser considerado como un poema que trasciende ya los límites a los que, precisamente, poemas como "Réquiem" o "Experiencia de sombra y música" nos tenían acostumbrados. Y no se trataría, mirado desde el punto de vista de la mayor o menor racionalidad, de un poema a mitad de camino, es decir, de un "reportaje alucinado", utilizando la terminología propuesta de Aurora de Albornoz, sino de la plasmación de un camino diferente, como creemos haber demostrado, y como parecen confirmar poemas en la misma línea de la "Sinfonietta...", como el incluido en Agenda, "Brahms, Clara, Schumann".

Al lado de estas consideraciones, debemos volver al inicio de lo dicho en este epígrafe para aclarar, no obstante lo afirmado hasta ahora, que la línea poética de los primeros libros continúa haciéndose presente en Cuanto sé de mí, y no sólo como reflexión metapoética, o interpretable en ese

sentido, sino como mera pervivencia. Citamos al comienzo, "Nombrar perecedero"; podríamos haber nombrado diversos momentos de la mayoría de los poemas del libro, incluso aquéllos que se han señalado como emblemáticos de la "nueva" etapa, como ya se ha visto al tratar, por ejemplo, "Sinfonietta a un hombre llamado Beethoven".

7.5. Significación de la línea poética emprendida por José Hierro en 'Cuanto sé de mí' en relación con la poesía de nuestro tiempo.

Una vez que nos hemos acercado a algunas de las notas más destacadas de la poesía de José Hierro en Cuanto sé de mí, debemos retomar la, por ahora, aparente coincidencia entre determinados supuestos que creemos haber encontrado en el mencionado libro de Hierro, y los señalados por Bousoño en su prólogo⁶⁶ a Ensayo de una teoría de la visión, de Guillermo Carnero, representativos no sólo, aunque sí de manera especial, de la obra de este autor, sino también de buena parte de la obra de los autores de su generación poética. Señalamos páginas arriba la lógica diversidad de verdaderas realidades entre una y otra poética, a lo que ahora podría añadirse, como es obvio, las distintas soluciones dadas a un planteamiento similar en esencia,

aunque diverso en algunos de sus matices. No se trata, por tanto de afirmar, para regocijo general, que José Hierro sea un novísimo, o que estos construyan su obra bajo la órbita de aquél; lo primero es ridículo; lo segundo, falso⁶⁷. Simplemente, resulta llamativo que la mayoría de los estudios dedicados a la caracterización de la poética de la generación del 70 ofrezcan elementos definitorios de ésta que bien pueden ser aplicados a la poesía de Hierro desde, en menor medida, Quinta del 42, pero sí ya plenamente a partir de Cuanto sé de mí⁶⁸.

Guiados mayoritariamente por el citado prólogo de Bousoño, al que, en algunos casos, ni siquiera citan, los críticos han observado que lo metapoético es elemento definidor de la nueva estética. En sí misma, no es característica diferenciadora, porque, como bien ha observado José Olivio Jiménez, los antecedentes son bien numerosos en la literatura española y occidental⁶⁹. Las causas que la provocan y los efectos que originan sí que son ya, como ha demostrado Bousoño, diferenciadores⁷⁰. Ahora bien, lo son en cuanto que para los "novísimos", la metapoesía "lleva implícita una voluntad de rechazo de los mecanismos uniformadores, deshumanizadores y represores del poder"⁷¹, y en Hierro, no parece probable encontrar similar voluntad. Sin embargo, al lado de esta consideración, algunos críticos,

acertadamente, exponen otras causas (que Bousoño no niega) y otros desarrollos, ya plenamente existentes en José Hierro. Así, son ilustrativas las palabras de Julia Barella:

En este sentido el poeta no es ya el "autor" de su obra, sino que más bien acaba desapareciendo tras su lenguaje. Es el texto el que guarda la soberanía y como dice Gimferrer "no sabemos quién narra porque no sabemos quién somos".

Esta pérdida de la identidad, esta incompetencia del hombre para conocerse a sí mismo (¡todo hombre ignora quién es!) se manifiesta con orgullo consciente o como pauta de conducta en muchos de los poemas de esta generación: [...]

Es entonces cuando el lenguaje ocupa un lugar preferente llegando a independizarse de su creador. El poema no intenta ya dar una explicación de una realidad pues no hay conciencia de un "yo" que la haya vivido. La realidad se le aparece inaprensible y el poema sólo tratará de reflejar la conciencia de ese hecho, e, igualmente, de cómo esa pretensión fracasa no sólo por la palabra sino también por las limitaciones de la propia memoria, que frustra cualquier intento de representación más o menos fiel y cercana a la realidad [...]

Es por esto por lo que el tema de la poesía actual es la consideración de la propia ficción que es el arte, no ya mostrar lo ilusorio de la realidad (modernistas, simbolistas, etc.), sino más bien ejemplificar la propia ficción⁷².

Numerosos poemas de José Hierro, desde, incluso, su primer libro, Tierra sin nosotros, responderían a las líneas que Julia Barella ha dibujado como definitivas de la nueva actitud poética de la generación de los 70, si no fuera por la última precisión, que separa ya claramente la distinta actitud de contemporáneos y poscontemporáneos, cuya diferencia estriba en la mayor racionalidad de los segundos,

es decir, en el imparable crecimiento del sentimiento de la conciencia individual. Desde este punto de vista, es obvio que lo señalado por Barella, aunque no es aplicable a los primeros libros de Hierro, sí lo es ya para determinados poemas de Quinta del 42, y para muchos de los libros sucesivos. Es cierto, sin embargo, que la forma dada por Hierro y los poetas del 70 a esta nueva perspectiva poética difiere en la conformación inmediata; así, no es esperable encontrar en Hierro ni "supervaloración de lo circunstancial"⁷³, ni un abandonarse "a la singularidad, a la anécdota"⁷⁴, que Barella encuentra en los novísimos, pero sí una "actitud escéptica y de distanciamiento ante los sucesos o sensaciones percibidos de la `realidad'"⁷⁵, o, en mayor medida, la sensación de que "cualquier intento de transcribir esa realidad se siente como inútil. El poeta prefiere manifestar las imperfecciones de su conocimiento -a través de recuerdos, impresiones, irracionalidad-, constatar la falacidad de cualquier asentamiento y manifestar, igualmente, su impotencia en un afán de liberación"⁷⁶. No se trata de que este proceso lo veamos ya concluido en, por ejemplo, un determinado poema de Quinta del 42, sino que, más bien, en el caso de Hierro, se trata de una evolución que concluye en Libro de las alucinaciones, libro en el que ya encuentra su formulación más precisa. Es necesario recordar,

por su parte, las importantes precisiones realizadas por José Olivio Jiménez en relación a la postmodernidad y la poesía de la generación del 70:

Y de paso, si muchos, o todos, estos ingredientes enumerados no son sino resurrecciones oportunas de modalidades estéticas de la tradición moderna desde el modernismo hasta el surrealismo -o sea, otras formas de lo neo-, y si no se desatiende al hecho de que la noción de postmodernidad implica un abrazo -todo lo híbrido o confuso que se quiera- de la entera tradición, del total pasado [...], ¿no sería legítimo pensar que la estética novísima viene a configurar un estadio más -un estadio, eso sí, dotado de igual brillo y singularidad que caracterizó a lo más irreductiblemente moderno- hacia este clima de la postmodernidad en que, queriéndolo o no, sabiéndolo o no, estamos situados y respirando?⁷⁷.

Desde este punto de vista, y desde la consideración de que, como hemos visto anteriormente (y como tendremos que volver a observar en Libro de las alucinaciones), lo señalado como característico para la generación del 70, retrata también, y no sólo tangencialmente, la poética de un hombre dos generaciones anterior a aquélla, habrá que afirmar, con Luis Antonio de Villena según que "los novísimos (no sólo los de Castellet, por supuesto) supusieron una gran novedad -si no de raíz, sí de expresión- alrededor de 1970"⁷⁸, enfatizando lo expresado entre guiones. Resultan atinadísimas las precisiones de Jenaro Talens⁷⁹ cuando estudia cómo la crítica literaria "canoniza" lo que no es sino provisional,

es decir, cómo, con demasiada frecuencia, se repite como verdadero aquello que no ha tenido mayor intención que la de ser primera aproximación a una realidad. Centra sus observaciones Talens alrededor de la generación del 70, aunque las hace extensivas a la totalidad del período contemporáneo, período del que ofrece algunos ejemplos ilustrativos de cuanto afirma:

Quando en 1960, por citar un ejemplo, se publicaba en Barcelona la antología de José María Castellet, Veinte años de poesía española (1939-1959) algunos nombres fueron eliminados por razones extraliterarias. Tal fue el caso de Alfonso Costafreda [...] El hecho es conocido; sin embargo, ello no ha llevado a rectificar la posición de Costafreda en las historias canónicas, donde pocas veces es ni siquiera citado, pese a que su obra sea, cuando menos, de igual calidad a las de sus compañeros de generación⁸⁰.

De igual modo, razones metodológicas, pedagógicas, o de simple comodidad, inducen a la crítica a no tener en cuenta la posibilidad de que, una vez que un autor es ubicado en una determinada generación, su producción pueda caminar por derroteros que lo separan de sus presupuestos iniciales. Cabe incluso, que una inicial y errónea adscripción basada en sólo una primera lectura, por lo general excesivamente mediatizada, condicione en el futuro el entendimiento de una determinada producción artística. De este modo, Hierro, si bien no por parte de los estudiosos de su obra en la mayoría

de los casos, suele aparecer siempre dentro del grupo dominante de la primera generación poética de posguerra, aunque, levemente, y como de pasada, se señale una evolución posterior diversa, comentario que, sin embargo, rara vez conduce a un replanteamiento de la cuestión. Así, por ejemplo un brillantísimo artículo de Jaime Siles⁸¹, en el que no precisa, ni tenía por qué hacerlo, a qué poetas se refería cuando hablaba de poesía social, conducirá en el futuro a que otros críticos ya sí nombren de modo concreto. Siles, al caracterizar la poesía de los "novísimos" frente a las dos generaciones anteriores, señala:

Esa crisis de un modo de escritura fenecida por propio agotamiento y por la modificación parcial de las condiciones objetivas de que la hicieron surgir, se había producido ya - aunque de forma temperada- en el seno mismo de los poetas del cincuenta, muchos de los cuales "enlazan" con el grupo de la poesía social [...] El paso de la "poesía social" a la "poesía de la experiencia", y la conversión o transformación del discurso y temática de la primera en el discurso y temática de la segunda, fue obra, pues, de los poetas del cincuenta, a quienes corresponde el mérito histórico-objetivo de haber sido fieles a su circunstancia y, en aras de las necesidades de la misma, haber liquidado lo que, como retórica, quedaba de la herencia del realismo social [...] Los novísimos no rompen con la cultura que intentó oponerse al franquismo, sino con la forma en que esa cultura había realizado su supuesta oposición⁸².

Más adelante, afirma:

Esta retórica [la novísima] codificaba en ella una revolución que subvertía los cimientos mismos del franquismo, con bastante más fuerza y apoyatura que aquéllas con las que había intentado hacerlo la llamada "poesía social"⁸³.

Salvo esta última afirmación, nacida, sin duda, por el hecho de ser el autor un miembro de la generación que describe (y cuya verdad o falsedad escapa a las posibilidades de un crítico literario), las consideraciones de Siles son atinadas si las entendemos como lo que son, como una generalización que, forzosamente, tendrá, como cualquier otra, que admitir matizaciones. El problema surge, cuando esa sistematización se pretende llenar de contenido, como sucede en el artículo de Klaus Dirscherl, en el que encontramos idéntica idea, pero ahora desarrollada con nombres propios:

Pero lo excitante de este cuestionamiento no fue, según mi opinión, sólo la negativa de la poesía social en base a nuevos valores estéticos. Lo excitante fue mucho más, que ese parricidio se ejerció con la convicción de que el juego destructivo de los novísimos es finalmente un compromiso más adecuado que el compromiso anticuado de un José Hierro, Blas de Otero o Ángel González⁸⁴.

Lógicamente, Dirscherl no afirma sino el punto de vista de los poetas del 70, no su propia opinión. Aunque Siles no cita nombres, es más que posible que el de Hierro estuviera entre aquéllos cuya poética pretenden superar los

"novísimos". Sería lógico teniendo en cuenta que por lo años sesenta y setenta Hierro es considerado, sin más, como un poeta social o testimonial. Posiblemente, si los poetas del 70 hubieran conocido, en el momento en que comienzan a escribir, la obra de Hierro, lo hubieran excluido del saco común en que lo metían, pero eso es cosa que ya no podemos juzgar. Sin embargo, de igual modo que Siles reconoce el error de haber entendido la poesía de la generación del 50 como "el último apéndice del discurso que ellos pretendían cambiar"⁸⁵, es ya hora de señalar que la poesía de Hierro, desde 1952, e incluso antes, está siguiendo, en parte, los derroteros venideros de los del 50⁸⁶, y anticipando los de los 70⁸⁷ en no pocos aspectos. Que los "novísimos" no lo percibieran así en su tiempo no debe impedir que la crítica deje hoy de señalarlo.

Un último aspecto relativo a la significación de estas conexiones que hemos creído conveniente establecer sería el de inquirir por las razones, conscientes o no, que las hacen posibles. ¿Cómo un hombre tan plenamente arraigado en la verdadera realidad de su tiempo consigue, sin abandonarla, caminar al lado, o anticipar direcciones poéticas de generaciones que no son cronológicamente la suya? La primera razón, y fundamental, nos la ofrece Bosuño⁸⁸ cuando señala que todo creador verdaderamente atento al arte de su tiempo,

emprende, con las generaciones nacientes, los caminos que éstas siguen. La segunda es que en Hierro encontramos dos aspectos que facilitan el "cambio": el primero, su predisposición hacia un tipo de poesía diferente de la que parecía "urgir" su tiempo, como ya hemos tenido ocasión de ver en el análisis de los tres primeros libros; el segundo, su característico pudor. Con respecto a la primera razón, las palabras de Carlos Bousoño resultan suficientemente elocuentes:

Habría así dos clases de "viejos": los que, inmovilizados en un ayer, siguen hipnóticamente percibiendo el nivel de individualismo [racionalidad] que hubo, y ya no hay, en la sociedad, con sus resultados posibles de todo orden (artísticos, etc.) y los que poseen aún la suficiente agilidad espiritual para escapar al anquilosamiento, percibir el nuevo grado individualista [de racionalidad] y sacar de él una figura cosmovisionaria "personal", que podríamos denominar, aunque no exactamente juvenil, sí "parajuvenil", en el sentido preciso que puede deducirse de la idea arriba formulada: el "viejo" de que hablamos (el viejo no anquilosado) obtendrá del nuevo grado individualista (precisamente por tener determinados años y ver la vida desde el nivel de experiencias -y acaso de fatigas- que ellos le proporcionan) consecuencias distintas a las que obtiene el joven, pero sin dejar por eso de ser, respecto del nuevo tiempo, tan fiel a su sentido profundo como éste pueda serlo⁸⁹.

A estas palabras, se podría objetar en nuestra contra que Bousoño habla de una simultaneidad, no de una anticipación. Y así es en la mayoría de los casos entre los "viejos no anquilosados", pero también recuerda Bousoño que:

Juan Ramón Jiménez, por ejemplo, llega en España antes que ningún joven, al sistema esencialista que se ha llamado "poesía pura"; o, por poner otra ilustración de lo mismo, el sistema historicista y social propio de la segunda posguerra se dio antes en algunos "viejos" (Cernuda, Alberti, etc.) de la generación del 27 que en los jóvenes, que parecen posteriormente haberla protagonizado (y que lo hicieron, en efecto, aunque, como desde nuestra tesis supusimos, "de otro modo")⁹⁰.

La última parte de las palabras que reproducimos de Bousoño describen el caso de Hierro con respecto a las dos generaciones que cronológicamente siguen a la suya. Si repasamos las fechas de publicación de los últimos libros de Hierro, salvo Agenda, tenemos que Quinta del 42 vio la luz en 1952, Cuanto sé de mí, en 1957, Libro de las alucinaciones, en 1964, con un anticipo importante de este último en la edición de las Poesías completas de 1962. Por esos mismos años, los poetas del 50 editan sus primeros libros: José Manuel Caballero Bonald (Las adivinaciones) y Carlos Barral (Las aguas reiteradas), en 1952; Claudio Rodríguez (Don de la ebriedad), en 1953; José Angel Valente (A modo de esperanza), en 1954; Carlos Sahagún (Hombre naciente), en 1955; Fernando Quiñones (Ascanio o el libro de las flores), en 1956; Jaime Gil de Biedma (Compañeros de viaje), en 1959; Francisco Brines (Las brasas), en 1960. En algunos casos, esta primera publicación no responde a lo que entendemos como características generales de la generación del 50, para lo

que tendremos que esperar a libros sucesivos. Por su parte, los ahora llamados miembros de la "generación del 60" (Joaquín Benito de Lucas, Diego Jesús Jiménez, Jesús Hilario Tundidor, Miguel Fernández, Angel García López, Antonio Hernández, Manuel Ríos Ruiz, Félix Grande, Ana María Navales, Clara Janés, José Miguel Ullán, Antonio Gamoneda, Joaquín Marco, Luis Jiménez Martos, Antonio Carvajal, entre otros), y a excepción de Miguel Fernández (Credo de libertad, 1958), no publican sino hasta la década de los sesenta. De igual manera que los poetas del 50, el primer libro de algunos de estos poetas aún no ofrece línea renovadora alguna. Por último, los más viejos de entre los poetas del 70 publican sus primeros libros en los años sesenta: Pere Gimferrer (Mensaje del Tetrarca), en 1963; Guillermo Carnero (Dibujo de la muerte), Antonio Martínez Sarrión (Teatro de operaciones) y Manuel Vázquez Montalbán (Una educación sentimental), en 1967; Félix de Azúa (Cepo de nutria) y Juan Luis Panero (A través del tiempo), en 1968; Antonio Colinas (Poemas de la tierra y de la sangre) y Jaime Siles (Génesis en la luz), en 1969. Valgan estos datos para señalar, a partir de los elementos vistos como definidores de la poesía de Hierro a partir de Quinta del 42, la simultaneidad, si no anticipación de Hierro con respecto a la poética de las generaciones siguientes, aunque, como insiste Bousoño, frente al joven,

que "carece, en cierto sentido, de pasado"⁹¹, la poesía de nuestro autor habrá de ser, forzosamente, "de otro modo", sobre todo, y como es lógico, respecto a la poesía de la generación del 70.

En cuanto a los dos aspectos que hemos alegado como coadyuvantes a la hora de producirse el "cambio" en la poesía de Hierro, esto es, su característico pudor y su predisposición hacia un tipo de poesía diferente al que su tiempo reclamaba, es necesario recordar la estrecha relación que existe entre ellos (véase 1.3.). La creciente racionalidad aumenta aparentemente el pudor, pero como tendremos ocasión de estudiar en Libro de las alucinaciones, a su vez, puesto que la "máscara" que ofrece la racionalidad (las formas que la expresan) se hace más evidente, escondido tras ellas cabe que el poeta diga de modo más claro aquello que confiesa. Por otra parte, recordemos que, en cuanto que sentimiento, el pudor llevaba a Hierro, en sus primeros libros, al irracionalismo poético. Ahora, conservando éste, se acrecienta con una fuerza cada vez mayor el irracionalismo de carácter ilógico o contrario a la norma, tanto en los poemas más "alucinados", como en los más directos y objetivos.

NOTAS

1. Agora, Madrid, 1957.
2. "La poesía de José Hierro", art.cit., p. 294.
3. "Diez años de poesía española...", art.cit., p. 17.
4. José Hierro, op.cit., p. 20.
5. "Invasión de la realidad (1962) en la poesía de Carlos Bousoño", art.cit., p. 60.
6. José Hierro, op.cit., p. 20. En la misma línea encontramos la opinión de Brown (The poetry of José Hierro, op.cit., p. 104).
7. Como señala Jiménez, "el poeta ha estado siempre hablando de sí mismo" ("La poesía de José Hierro", art.cit., p. 294). El propio José Hierro ha manifestado en más de una ocasión su sensación de ser un poeta monocorde (v., por ejemplo, Antonio Núñez, "Encuentro con José Hierro", art.cit., p. 4; Rosa María Pereda, "Conversación con José Hierro...", art.cit., p. 4; Jesús Fernández Palacios, "El testimonio de José Hierro", art.cit., p. 50). José Olivio Jiménez indica que esa limitación temática es un rasgo común de la poesía actual ("La poesía de José Hierro", art.cit., p. 238). Por su parte, Susana Cavallo señala acertadamente que "Aunque aparece periódicamente, como variaciones del motivo principal de una sonata, un inventario de temas centrado en la temporalidad, su poesía raras veces incurre en la monotonía" (La poética de José Hierro, op.cit., p. 41).
8. The poetry of José Hierro, op.cit., p. 104. Las páginas que la autora dedica al estudio Cuanto sé de mí en relación a la alternancia de voces y hablantes en algunos de los poemas del libro, así como a la de los puntos de vista objetivo y subjetivo, corroboran muchas de nuestras opiniones con respecto al cambio habido en la poesía de Hierro a partir de Cuanto sé de mí.
9. José Hierro, op.cit., p. 20.
10. Emilio Alarcos señala que lo metapoético es uno de los grandes temas de toda la poesía de José Hierro ("[Sin título]", art.cit., p. 170). Sobre este aspecto puede verse también los trabajos de Bonnie M. Brown ("La metapoesía de José Hierro", art.cit., p. 3), Shirley Mangini de González ("Entre la experiencia y la revelación: la metapoesía en la España de posguerra", art.cit., pp. 32-33), y el de Douglass M. Rogers ("Posturas del poeta ante su palabra en la

España de posguerra", art.cit., pp. 58-60).

11. La poética de José Hierro, op.cit., p. 34.

12. "Formas de conocimiento", art.cit., p. 48.

13. "Introducción", art.cit., p. 29.

14. "La poesía de José Hierro", art.cit., p. 14.

15. "José Hierro. Cuanto sé de mí", art.cit., pp. 441-442.

16. "El vitalismo alucinado de José Hierro", art.cit., p. 76.

17. Susana Cavallo se expresa, sin embargo, en ese sentido: "la nota constante [en Cuanto sé de mí] es el intento del autor de definir para sí, y por extensión, para el lector, su poética personal" (La poética de José Hierro, op.cit., p. 34).

18. Arturo del Villar afirma que "'Nombrar perecedero' constituye una poética de José Hierro declarada en verso, bajo imágenes sucesivas que refuerzan su trascendencia lírica. Es un poema personal, aunque heredero del hallazgo capital juanramoniano de eternización por el oficio de nombrar" ("José Hierro, nombrador de cosas", en VV.AA., Encuentro con José Hierro..., op.cit., p. 154). En una línea contraria, Douglass M. Rogers señala que "es un poema menos juanramoniano que machadiano" ("Posturas del poeta ante su palabra en la España de posguerra", art.cit., p. 59).

19. Véanse las páginas que José Luis García Martín (La segunda generación poética de posguerra, op.cit., pp. 73-87) dedica a esta polémica.

20. La falsedad se deriva del hecho de intentar convertir en separable lo indisolublemente unido. Apoyamos, con todas las reservas que presenta cualquier definición de lo que sea poesía, la idea de Bousoño, según la cual, la poesía "comunica un conocimiento de muy especial índole: el conocimiento de un contenido psíquico tal como un contenido psíquico es en la vida real" (Teoría de la expresión poética, op.cit., I, p. 18.).

21. El arte de la poesía, Editorial Joaquín, México, 1989, p. 98.

22. En un poema como "Sólo ante el hombre", de Belleza cruel (1953), podemos leer:

Pero sólo ante el hombre, hijo del hombre,

reo de origen, ciego, maniatado,
 los pies clavados y la espalda herida,
 sucio de llanto y de sudor, impuro,
 comiéndose, gastándose, pecando
 setenta veces siete al día,
 sólo ante el hombre me comprendo y mido
 mi altura por su altura y reconozco
 su sangre por mis venas y le entrego
 mi vaso de esperanza, y le bendigo,
 y junto a él me pongo y le acompaño.

(Ángela Figuera Aymerich, Poesías completas, Hiperión, Madrid, p. 217).

23. Verso del conocido poema "La poesía es un arma cargada de futuro", de Cantos iberos (1954) (Gabriel Celaya, Poesía (1934-61), Giner, Madrid, 1962, p. 366).

24. En su conocido poema "A la inmensa Mayoría", de Pido la paz y la palabra (1955), leemos:

Aquí tenéis, en canto y alma, al hombre
 aquel que amó, vivió, murió por dentro
 y un buen día bajó a la calle: entonces
 comprendió: y rompió todos sus versos

[...]

Yo doy todos mis versos por un hombre
 paz. Aquí tenéis en carne y hueso,
 mi última voluntad. Bilbao, a once
 de abril, cincuenta y tantos.

BLAS DE OTERO

(Con la inmensa mayoría, Losada, Buenos Aires, 1972, 2ª ed., pp. 9-10)

25. Aún en 1991, se pueden leer afirmaciones como la siguiente, nacidas de la comparación del valor del compromiso en la poesía social y en la de los novísimos: "Pero lo excitante de este cuestionamiento no fue, según mi opinión, sólo la negativa de la poesía social en base a nuevos valores estéticos. Lo excitante fué mucho más, que ese parricidio se ejerció con la convicción de que el juego destructivo de los novísimos es finalmente un compromiso más adecuado que el compromiso anticuado de un José Hierro, Blas de Otero o Angel González" (Klaus Dirscherl, "La poesía española entre

juego y compromiso", en Christoph Strosetzki, Jean François Borel y Manfred Tietz, Actas del I encuentro franco-alemán de hispanistas, Vervuert, Verlag, Frankfurt am Main, 1991, p. 213).

26. Las personas del verbo, op.cit., p. 139.

27. Jesús Fernández Palacios, "El testimonio de José Hierro", art.cit., p. 46.

28. Juan José Lanz, "José Hierro: 'Escibir poesía es siempre una frustración'", art.cit., p. 18. Se nos podrá decir que las dos citas alegadas corresponden, respectivamente, a los años 1982 y 1991, y que, con anterioridad, el poeta ha afirmado ideas contrarias, como la de que "el poeta escribe para resonar", en 1960 ("Prólogo]", en Poesías escogidas, op.cit., p. 7). Sin embargo, y, aunque, en sentido estricto, no haya contradicción entre esta afirmación y las anteriores, incluida la ofrecida en el poema "Nombrar perecedero", se detecta con facilidad que ya en la misma década de los sesenta, Hierro matiza su posición en sus escritos teóricos, y así leemos: "El poeta tampoco puede escribir sólo para que le entiendan los demás: escribe para entenderse a sí mismo, que es la única manera de que puedan entenderlo los otros, ya que somos una porción de esos otros" ("Poética", en Leopoldo de Luis, Poesía social..., art.cit., p. 197). Idéntica afirmación encontramos en José Hierro (Reflexiones sobre mi poesía, op.cit., p. 17), y similares en José Hierro ("Prólogo", en Alfonso López Gradolí, El sabor del sol, art.cit., p. 14); José Hierro ("Extracto de poética", art.cit., p. 19); Emilio E. de Torre ("Entrevista con José Hierro", art.cit., p. 424); Juan José Lanz ("José Hierro", en El urogallo, 64-65, septiembre-octubre 1991, p. 92). Finalmente, escribir poesía sería la comunicación de un proceso interior de conocimiento: "José Hierro: 'Escribo para compartir con los demás lo que me enriquece espiritualmente'" (Corral, P., y Bustos, C.I., "José Hierro: 'Escribo poesía para compartir...'", art.cit., p. 51).

29. Utilizaremos indistintamente cualquiera de estas denominaciones, la última de las cuales ha sido acuñada por Carlos Bousoño ("La poesía de Guillermo Carnero", en Poesía poscontemporánea, Júcar, Madrid, 1985, pp. 229-230).

30. Repárese en que los poemas que abren las tres partes del libro, marcados todos ellos por la cursiva, están caracterizados por la reflexión metapoética: "Nombrar perecedero", "Entonces era el mundo..." y "Las nubes".

31. V. "Sobre el nombrar poético en la poesía española contemporánea", art.cit., pp. 169-171.

32. Ibíd., p. 171. Véanse, además, las pp. 169-170.

33. Francisco Brines indica que el poema "nos niega absolutamente la anécdota principal" ("El poema sin música", en VV.AA., Encuentro con José Hierro..., op.cit., p. 109). El poema se limita, según Brines, a sugerir diversas historias: "Es todo lo que el lector necesitaba saber para recibir la descarga emocional con total plenitud" (ibíd., p. 110).

34. Sirvan como recordatorio de ese conflicto los versos de de José Hierro en el poema "Antes decía: 'Arbol...'", de Con las piedras...:

Cae la tarde. No vibra
en nada aquella música
maravillosa. Cae
la tarde. Oh, no es posible
que sea yo aquel mismo
que antes decía: "Arbol
inmóvil, montes pálidos
en la distancia, mar
con brisa"... (p. 195).

35. Agenda, Ediciones Prensa de la Ciudad, Madrid, 1991, p. 77.

36. "'Réquiem', de José Hierro", art.cit., p. 182. Véase de la misma crítica "Poesía informativa: cuatro ejemplos literarios", art.cit., pp. 270-275. Antes de Palomo, Aurora de Albornoz ya había hecho notar cómo en "Réquiem", "la atmósfera se hace alucinante" ("Aproximación a la poética de José Hierro...", art.cit., p. 61; véase también su José Hierro, op.cit., pp. 41-43). Sobre este poema de Hierro, pueden verse además: José Olivio Jiménez ("La poesía de José Hierro", art.cit., p. 299-306); Bonnie M. Brown (The Poetry of José Hierro, op.cit., pp. 105-111); José María González (Poesía española de posguerra..., op.cit., pp. 225-232); Susana Cavallo (La poética de José Hierro, op.cit., pp. 59.63); Robert E. di Antonio ("The broken mythological cycle: José Hierro's Requiem and Canto a España", en Rivista de Litterature moderne e comparate, XLI, enero-marzo 1988, pp. 41-54); Guillermo Carnero ("La poética de la poesía social en la posguerra española", art.cit., p. 316).

37. Épocas literarias y evolución, op.cit., I, p. 15. La totalidad de la obra versa sobre el asunto que tratamos. También puede verse sintéticamente expresada en "Introducción metodológica", en Poesía poscontemporánea, Júcar, Madrid, 1985, pp. 9-19. El corchete que señala, al lado del término "individualismo", el de "racionalidad", indica, como ya se señaló en otro momento (véase 2.2.), que Carlos Bousoño, para evitar posibles malentendidos, opta actualmente por

ese último término, que juzga más preciso que el de "individualismo".

38. Ibíd.

39. Ibíd., p. 16.

40. "Introducción metodológica", art.cit., p. 10. Véase también Épocas literarias y evolución, op.cit., pp. 18-20, 570-584 y 607-666.

41. Carlos Bousoño, "La poesía de Guillermo Carnero", op.cit., p. 16.

42. Superrealismo poético y simbolización, op.cit., pp. 70-74.

43. V. Carlos Bousoño, Épocas literarias y evolución, op.cit., p. 579.

44. "La poesía de Guillermo Carnero", op.cit., p. 32.

45. Carlos Bousoño, Épocas literarias y evolución, op.cit., p. 579. En ese mismo lugar, añade Bousoño: "la generación primera valorará especialmente el ingrediente 'sociedad', mientras que la generación siguiente pondrá el énfasis en el ingrediente 'yo' [...] la segunda, con su énfasis en el yo habrá de ser la más individualista [...]" (Ibíd.).

46. V. Carlos Bousoño, "La poesía de Guillermo Carnero", art.cit., pp. 23-25.

47. Ibíd., p. 28.

48. De este modo, tenemos que el pudor típico de la poesía de Hierro, cuyo estímulo primero es su propia biografía, y cuya causa histórica es la "verdadera realidad" de su tiempo (yo soy yo en el mundo), se ve incrementado ahora por la creciente racionalidad que, progresivamente, condiciona la "verdadera realidad" de las generaciones sucesivas a la de nuestro poeta.

49. Podríamos verlo también en un poema como "Mambo", pero las numerosas páginas dedicadas a su comentario nos eximen de la tarea (v. José Olivio Jiménez, "La poesía de José Hierro", art.cit., pp. 296-299; Bonnie M. Brown, The Poetry of José Hierro, op.cit., pp. 115-120; Aurora de Albornoz, José Hierro, op.cit., pp. 71, "Introducción", art.cit., pp. 14-15; Manuel Mantero, "José Hierro", art.cit., pp. 179-180; Susana Cavallo, La poética de José Hierro,

op.cit., pp. 93-99).

50. Desde otro punto de vista, pero en una línea coincidente con nuestras observaciones, María del Pilar Palomo señala que los 'Allegros' inicial y último se presentan "en un verso libre, de ritmo dinámico, apto para la narración", en medio de los cuales, aparecen "tres poemas alucinados" ("Testimonio y alucinación (o 'reportaje alucinado')", art.cit., p. 99), por lo que indica que el poema podría ser considerado "como punto intermedio entre 'Réquiem' y 'Experiencia de sombra y música'" (Ibíd., p. 94).

51. Téngase también presente la importancia del ritmo como elemento comunicador de estas sensaciones, como ha puesto de manifiesto Aurora de Albornoz al analizar el poema (José Hierro, op.cit., pp. 71-72).

52. Refiriéndose al poema "Brahms, Clara, Schuman", de Agenda, Luce López-Baralt afirma algo que es claramente perceptible en todos los poemas de Hierro en los que el narrador proyecta su vida en la del protagonista poemático: "La máscara poética no logra acallar del todo los reclamos de expresión de lo que parecería ser la voz directa del autor, que va emergiendo, sin poderse contener, de manera explosiva en distintos momentos del poema" ("Poesía como exploración de los límites...", art.cit., p. 407). Un desarrollo más amplio de este aspecto puede verse en su "José Hierro ante el milagro más grande del amor...", art.cit., pp. 112-125.

53. Palomo señala (y, al fin, es lo mismo) no la identificación narrador-protagonista, sino la de Beethoven-Hombre: "Y el hombre concreto se transmuta en el Hombre.[...] Y 'en Viena', ese 'hombre llamado Beethoven' -el Hombre- muere acuchillado por el tiempo en forma de recuerdos [...]" ("Testimonio y alucinación o 'reportaje alucinado')", art.cit., p. 101).

54. Véase el análisis que de "Sinfonietta..." realiza en The poetry of José Hierro (op.cit., pp. 120-124), en el que resalta el uso de distintas voces en el poema y la omnisciencia del poeta: "By using different voices in the various sections he creates a complex vision of Beethoven and the interrelationship of poetry and music. The poet is the governing, omniscient force outside of the world of the poem who organizes its sections" (Ibíd., p. 124).

55. Manuel Mantero relaciona este soneto "con el tentador ángel de las sombras, el colmador de muerte, de la parte Esfinge interior, de Quinta del 42" ("José Hierro", art.cit., p. 184).

56. "La poesía de José Hierro", art.cit., p. 243. Véase también Víctor García de la Concha, La poesía española de 1935 a 1975, op.cit., p. 654.

57. Dionisio Cañas, refiriéndose a la totalidad de Cuanto sé de mí, comenta: "Se repiten ahora gran parte de los temas ya familiares al lector de Hierro, lo cual ha hecho que sus críticos hablen de una 'retórica temática' en su poesía. Yo me limitaría a decir que se trata más bien de una fidelidad de pensamiento poético y existencial, que Hierro no cambia, sino que matiza, ahondando en sus obsesiones, mirándolas desde todos los puntos de vista posibles. Esto parte de un deseo de autenticidad que marca a muchos de los poetas de su misma época, aunque no les sea exclusivo a ellos" ("Introducción", art.cit., p. 29). A nuestro juicio, lo señalado por Cañas, no desdice nuestra impresión sobre la mayor racionalidad al ofrecer de nuevo temas ya tratados anteriormente.

58. Fray Luis de León, Poesías, op.cit., p. 450.

59. Repárese en el curioso emparejamiento "claveles-oboes" al lado de los dos anteriores; mientras en esta pareja permanece el vocablo que designa al instrumento musical, el que hace referencia a lo corporal ha evolucionado hasta "claveles" desde un curioso proceso irracional que se inicia en "venas", y pasa a "corazones", que ya en el segundo emparejamiento ha dado irracionalmente "nostalgias", que es el que, finalmente, ha provocado "claveles".

60. "Introducción", art.cit., p. 31.

61. "La frustración en la poesía de José Hierro", art.cit., p. 189.

62. "La poesía de José Hierro", art.cit., p. 295.

63. En la entrevista que le realiza Carlos Prieto Hernández, Hierro señala: "En la línea de lo abstracto éste ['Música en la noche'] es como el poema tipo de Cuanto sé de mí. En la otra vertiente está el titulado 'Réquiem'. Casi, casi es un reportaje periodístico" ("José Hierro, una vida verso a verso", art.cit., p. 50). María Pilar Palomo ("Testimonio y alucinación ('o reportaje alucinado')", art.cit., p. 103, nota 18) nos recuerda que "Música en la noche" es el título con el que apareció "Experiencia de..." en 1956 (el año anterior a la edición de Cuanto sé de mí) en Papeles de Son Armadans. Según informa Gonzalo Corona (Bibliografía de José Hierro Real, Zaragoza, 1988, p. 21), la referencia bibliográfica exacta sería "Música de la noche (Homenaje a Haendel)", en Papeles de Son Armadans, II-IV, 1956, pp. 47-50).

64. Aurora de Albornoz también entiende "Experiencia de sombra y música" como un ejemplo claro de la alucinación (José Hierro, op.cit., p. 47).

65. "Testimonio y alucinación (o 'reportaje alucinado')", art.cit., p. 94.

66. "La poesía de Guillermo Carnero", art.cit.

67. No hemos encontrado ni una sola mención a José Hierro en los textos que de la generación del 70 recoge Pedro Provencio en Poéticas españolas contemporáneas. La generación del 70 (Hiperión, Madrid, 1988). Ni siquiera es citado por Jaime Siles ("Los novísimos: la tradición como ruptura, la ruptura como tradición", en Insula, 505, enero 1989, pp. 9-11) cuando menciona los grupos y poetas de generaciones anteriores que participaron en la renovación poética de los sesenta, aunque menciona, por ejemplo, a un compañero de generación de Hierro, Carlos Bousoño (ibíd., p. 9). Sin embargo, en los últimos años se percibe una clara revalorización de Hierro entre los poetas de generaciones sucesivas a la suya; así lo reconoce Siles, cuando afirma que en los años ochenta se recupera a Bousoño y "partes de Otero y Hierro" ("Dinámica poética de la última década", en Revista de occidente, 122-123, julio-agosto 1991,) Es también significativo que en el homenaje ofrecido a Hierro en 1992 con motivo de la concesión del Premio Nacional de las Letras (VV.AA., Encuentro con José Hierro..., op.cit.), participaran, comentando algunos poemas de nuestro autor, diversos poetas de esas generaciones, entre los que destacamos a Luis Alberto de Cuenca, "El muerto", ibíd., pp. 73-75), Diego Jesús Jiménez ("Nocturno", ibíd., pp. 75-79) y Angel López García ("Lope. La noche.Marta", ibíd., pp. 138-142).

68. El primero en señalar esa relación, como ya se ha dicho en más de una ocasión, fue José Olivio Jiménez (v. notas 5 y 87). Más tarde, Francisco Umbral hablará de Hierro como de "el padre de todo el irracionalismo posterior, incluido el culturalismo" ("Un reportaje lírico", art.cit., p. 27). Cañas relaciona, por su parte, la obra de Hierro con la de algunos de los poetas de la generación del 70, como Gimferrer ("Introducción", art.cit., p. 40), al tiempo que señala el bagaje culturalista de un libro como Libro de las alucinaciones (ibíd., p. 48). Jolanta Bartoszezwska afirma: "Es preciso recordar el papel de precursor de Hierro -autor de las 'alucinaciones'- respecto de la poesía que aparecerá en la segunda mitad de los años 60, representada por la obra de los Novísimos" (José Hierro en su tiempo, op.cit., p. 369).

69. "Variedad y riqueza de una estética brillante", en Insula, 505, enero 1989, p. 2.
70. "La poesía de Guillermo Carnero", art.cit., pp. 27-30.
71. Ibíd., p. 28.
72. "La reacción veneciana: poesía española en la década de los setenta", en Estudios humanísticos, 5, 1983, pp. 73 y 74.
73. Ibíd., p. 75.
74. Ibíd., p. 76.
75. Ibíd., p. 75.
76. Ibíd., p. 76.
77. "Variedad y riqueza de una estética brillante", art.cit., p. 2.
78. "Barras situacionales a una década de nuestra poesía", en Las nuevas letras, 3-4, septiembre-diciembre 1985, p. 36.
79. V. "De la publicidad como fuente historiográfica: la generación poética española de 1970", en Revista de occidente, 101, octubre 1989, pp. 111-116.
80. Ibíd., p. 115.
81. "Los novísimos: la tradición como ruptura...", art.cit.
82. Ibíd., pp. 9-10.
83. Ibíd., p. 11.
84. "La poesía del cambio entre juego y compromiso", art.cit., p. 213.
85. "Los novísimos: la tradición como ruptura...", art.cit., p. 9.
86. Además de algunos aspectos comentados en las páginas de este trabajo, puede verse la tesis de Bonnie M. Brown, The poetry of José Hierro, op.cit., y en concreto las páginas de conclusión (pp. 163-168).

87. En la caracterización que ofrece Siles sobre la evolución de la poética novísima, pueden encontrarse diversos aspectos de los que la poesía de Hierro participa, tales como el collage, la elipsis, las "traslaciones históricas y geográficas", "el enriquecimiento del culturalismo con la experiencia del yo", lo metapoético ("Los novísimos...". art.cit., p. 11). José Olivio Jiménez señala: "Más allá van las antelaciones de Hierro: en toda la última zona de su trayectoria se asiste ya al despliegue de una serie de tensiones expresivas y críticas -visionarismo, permeabilidad irracional del lenguaje, y aun culturalismo y reflexión metapoética- que habrán de ser las señas más evidentes de la generación del 70 (o de los 'novísimos')" ("Otra vez el tiempo...", art.cit., p. 17, n.2).

88. Épocas literarias y evolución, op.cit., pp. 195-201.

89. Ibíd., pp. 198-199. Recordamos que los corchetes que aparecen en el texto obedecen a que, en la actualidad, Bousoño prefiere el término de "racionalidad" al de "individualismo", más confuso que aquél.

90. Ibíd., p. 201.

91. Ibíd., p. 198.

8. Libro de las alucinaciones (1964¹).

En el proceso que venimos observando en la poesía de José Hierro, el Libro de las alucinaciones supone la culminación de esa trayectoria, y lo hace en un doble sentido, vital y poético, en tanto que refleja la voluntad de ser memoria de una vida², y porque, a la vez, lleva "al máximo una serie de procedimientos imaginativos y expresivos, apuntados en sus dos obras anteriores"³. Muchos de los mejores poemas de Hierro están contenidos en las páginas de este libro, ganado por una creciente racionalidad, cuyas formas poéticas ya han sido anunciadas, pero cuya conformación más novedosa y definitiva verá la luz ya de un modo claro y sistemático, aunque diverso, en este Libro de las alucinaciones. Esa tendencia está directamente relacionada con la dialéctica arte/vida⁴ (aunque más bien habría que hablar de ambos aspectos como de elementos que se interrelacionan), que se venía resolviendo ya en libros anteriores⁵ a favor del primero de los componentes, como apunta Aurora de Albornoz:

A través del conjunto de la poesía de José Hierro observamos el ansia constante de vivir la vida en toda su plenitud, como se señaló ya. Quizá de ello nace su defensa de una poesía no desligada de la vida; su rechazo de una poesía que pretenda encerrarse en una torre de marfil. Esta actitud se observa en los primeros libros, y más aún, en Quinta del 42. En una etapa más tardía ve el arte como sustitutivo de la vida: de una vida que no se ha vivido -o que no se está viviendo-

plenamente⁶.

Esta actitud no implica sino un punto de vista desde el que las cosas son miradas, en absoluto una poesía alejada de lo vital en favor de lo artístico⁷. Muy al contrario, y como Dionisio Cañas⁸ ha señalado, los poemas de Libro de las alucinaciones son los más directamente autobiográficos de la obra de Hierro, un autor que siempre ha entendido la poesía como un modo de autobiografía:

La poesía es siempre autorretrato fiel y hondo, retazo de autobiografía donde todo está insinuado para el buen entendedor⁹.

Cuando Aurora de Albornoz señala que el arte sustituye a la vida a partir de un determinado momento, expresa, a nuestro juicio, la idea de una mayor racionalidad en José Hierro, por la que la poesía, como expresa en "Teoría y alucinación de Dublín" ya no es viento o fuego, o mar, sino "como el viento,/ o como el fuego, o como el mar" (p. 395); la poesía no es la vida, sino lo que "da apariencia de vida" (p. 395)¹⁰. No vemos aquí, como afirma Albornoz¹¹, que este fracaso se transforme en triunfo por el mero hecho de que nombrar sea un modo de aparentar vida, sino que, en mayor medida, se observa la plasmación de un desengaño absoluto¹²

que condiciona el tono de todo el libro, que nace por el hecho de que la nostalgia de una vida plena de acción, sin necesidad de palabras, continúa, como se evidencia en "Teoría y alucinación de Dublín", el poema que abre Libro de las alucinaciones, y al que pertenecen los versos recién citados:

Pero los que están vivos,	
los henchidos de acción,	30
los palpitantes de nostalgia o vino,	
esos...felices, bienaventurados,	
porque no necesitan las palabras,	
como el caballo corre, aunque no sople el viento,	
y vuela la gaviota, aunque esté seco el mar,	35
y el hombre llora, y canta,	
proyecta y edifica, aun sin el fuego (p. 396).	

Al final, la poesía -"imaginar y recordar" (p. 396), superponer, confundir, acordarse de los árboles de Dublín ("Alguien los vive y los recuerdo yo" ,p. 396)-, deriva en un instante hecho "presente, ardiente" (p. 397), tras el que vuelve la melancolía¹³, porque "fuera no es Dublín lo que veo,/ sino Madrid. Y, dentro, un hombre/ sin nostalgia, sin vino, sin acción,/ golpeando la puerta" (p.397). La expresión poética de lo que este poema pórtico adelanta se desarrolla fundamentalmente en dos líneas, el irracionalismo y lo que podría llamarse objetivismo, interrelacionadas en numerosos poemas, y acrecentadas por el pujante desarrollo de la racionalidad que venimos señalando. Recordemos, en este

momento, que, desde un punto de vista estrictamente psicológico, el Libro de las alucinaciones es el más irracionalista de toda la producción de Hierro, en quien la irracionalidad de ese tipo ha estado siempre presente; ahora, la vamos a encontrar surgida desde una conciencia ya plenamente racional.

8.1. Irracionalismo y objetivismo. Estructuración del poema.

Tanto en una dirección como en la otra, es decir, tanto en los poemas más difíciles y oscuros, como en los más claros y objetivos, José Hierro parte de una concepción de la poesía que Dionisio Cañas ha explicado en palabras que deben ser el punto de partida de nuestras consideraciones:

La poesía es la máscara, y ésta se va haciendo cada vez menos reconocible, más desordenada, tanto en la representación de la persona, como en la técnica con que se construye esta máscara poética.[...] Su poesía va así hacia una liberación de las formas y del mundo poético y, por lo tanto, hacia una desfiguración o desrealización de la máscara, tras la cual la identidad del propio autor a la vez se perfila y se esconde¹⁴.

Cuando leemos "máscara" podemos entender "racionalidad", es decir, conciencia de esa "desrealización". La perspectiva

racional puede ser evidente, y llevará, paradójicamente, a los poemas más irracionales, oscuros y alucinados; en otros momentos, aparecerá rebajada, ofrecerá la sensación de una mayor cercanía afectiva entre narrador, protagonista y objeto, y tenderá, también de forma paradójica, a un mayor objetivismo. Entre los poemas más fuertemente irracionalistas de Libro de las alucinaciones, encontramos "Nocturno":

El álamo bajo el águila,
la pesadumbre...

De dónde
la nube, la ola en la rueda,
la estrella sobre la roca,
las cuerdas tintas en rayo... 5

Entre los ángeles de agua
el aire trenza y destrenza
sus pies pálidos...Columnas
siempre relampagueando
dentro del mar...
(no tenía 10
sentido).

Qué se dirían.
Quién sería el hombre. Quiénes
serían los caballeros
que no estaban...Se levantan
resonando la armadura, 15
tajando con sus espadas.
De quién sería el brazo frío
que ha tocado. En él, el viento
gira y clama. (Una mujer
desparramaba las cartas 20
sobre el azul del relámpago.)

Tenían los caballeros
cubiertos los hombros de alas
de niebla. Entraba la noche,
pisaba el mar. Quién diría: 25

"Que llueve, señor". (Señor
Amor.) Alguno contaba
la guerra donde perdiera
su corazón.

Hace más
de mil años que no canta. 30
Pero en este instante grita:
"Te quiero, te quiero".
(Lo sé, aunque no pueda oírlo.)
El cristal multiplicaba
la mesa de humo y de lino 35
donde se besaron.

¡Qué juventud a la orilla
de la ceniza, cintura
de escarcha! Los tulipanes
se acodan en el silencio. 40
Y arden las hojas. La perla
se desnuda entre los rizos
del volcán. Trono de sombra,
agua hilandera. Los ojos
vuelven a vivir sus cárceles. 45
Pero no puede (quién no
puede) volar de cansancio.

Tenía un vestido de púrpura
y brazos blancos. Mejor
es no pensar, no pensar, 50
no pensar...

Eran las doce
de la mañana. Voló
con mucho espanto. Allí habría
ángeles de piedra. Y mucho
espanto.

Y no volverá más. 55
(pp. 401-403)

La dificultad de comprensión del poema ha sido resaltada
por cuantos se han ocupado de él, desde Aurora de Albornoz¹⁵
a Félix Grande, quien llega a afirmar que "el lector de
'Nocturno' se pasa todo el poema preguntando"¹⁶, cosa que, en

verdad, resulta cierta, pues, como ha señalado Bonnie M. Brown¹⁷, el poema, como otros de Hierro en Libro de las alucinaciones, se asemeja a la deliberada desfiguración de la pintura cubista¹⁸ ante la que el espectador se halla obligado a recomponer las diversas partes, al tiempo que, en sí misma y en su descomposición, ofrece una nueva y distinta interpretación de las cosas. También podría compararse, y creemos que con más justeza, a una estructura cinematográfica, en cuyo desarrollo, por descontado, tanto han influido vanguardias como el cubismo, como puede verse en la actualidad en la estructura de determinados "video-clips", a los que, por cierto, tanto se asemeja un poema como el que comentamos¹⁹. El cine tiende a la elipsis, a forzar la participación del espectador, mediante estructuras a veces no lineales, o paralelas, en las que se sugieren elementos y se omiten otros. De igual modo, este poema ofrece una serie de datos ante los que, y volvemos así a nuestro asunto, el lector se encuentra en la obligación de participar, porque no comprende y desea hacerlo; sin embargo, desde el inicio, se le está ofreciendo información para guiar la emoción que se pretende. En primer lugar, ese "no tenía/ sentido", acompañado de imágenes cuyo referente no es algo real (vv. 7-9), de interrogaciones (vv. 2-5, 10-13), de rupturas de la lógica, tales como preguntar "quiénes/ serían los caballeros/

que no estaban..." (vv. 11-12), de visiones (vv. 19-21). En este caso, el lector no recibe la información de que deba interpretar simbólicamente lo que se le comunica, sino que, directamente, se le introduce en un mundo de sombra que no tiene por qué, ni siquiera debe, interpretar. Lo que quedan son las palabras, connotadas en una determinada línea por el contexto en el que aparecen, o las intervenciones del narrador: son lo único que dirigen realmente el poema como una columna vertebral a la que se unieran los demás elementos; esa columna vertebral está formada por: "brazo", "mujer", "llueve", "amor" "corazón", "te quiero", "besaron", "juventud", "tulipanes", "perla"; y, a la vez, por los elementos que los niegan: "ceniza", "silencio", "volcán", "sombra", "cárceles", "cansancio", "espanto". Son los atributos, respectivamente, de los iniciales "ángeles de agua" y los "ángeles de piedra" finales. A su alrededor, dándoles sentido, el narrador que interroga (vv. 2-5, 10-13, 17-18, 25-26) o que se lamenta (vv.37-39), o que concluye negando cualquier posibilidad de esperanza (v. 55). No nos interesa el resto; no importa saber, por ejemplo, qué pueda simbolizar exactamente que "una mujer/ desparramaba las cartas/ sobre el azul del relámpago". Importa que recrea un mundo cuya sola mención nos introduce en el sueño, cuando "entraba la noche,/ pisaba el mar", rodeado de un escenario

y unos personajes que ni el lector ni el narrador entienden sino en su más profunda intimidad²⁰.

Deliberadamente -racionalmente-, el narrador omite detalles, y no estructura de modo lineal, sino confuso su relato. Si reconstruyéramos el orden lógico, nos encontraríamos con la estructura de una alucinación²¹: unos elementos que favorecen el sueño, y otros, dentro de él, que lo niegan; la caída del mundo del sueño está expresada en el mismo lenguaje irracionalista que ha acompañado a todo el poema: una visión, "los tulipanes/ se acodan en el silencio", o una imagen, "los ojos vuelven a vivir sus cárceles". Quizá, si Hierro hubiera explicitado en mayor medida esa estructura, la lectura del poema hubiera resultado más cómoda para el lector, pero Hierro en Libro de las alucinaciones no sólo lleva a sus más depurados extremos aquéllo que venía anticipando en libros anteriores, sino que, además, continúa abriendo caminos. Añadido a lo anterior, y como se ha señalado, el lenguaje empleado por Hierro en el poema resulta insistentemente visionario en algunos de sus momentos, contribuyendo a la ausencia de concreción que recorre el poema. Podemos hablar, como hace Brown²², de imágenes ilógicas y surreales, pero la racionalidad de la que se parte impediría considerar que el poema ante el que nos hallamos sea de naturaleza surrealista²³, al menos en un estricto

sentido.

Otros poemas de Libro de las alucinaciones ensayan, asimismo, nuevas estructuras para mostrar el mismo contenido, o mejor, incorporan variantes a la estructura ya conocida. Lo vemos, por ejemplo, en "Canción del ensimismado en el puente de Brooklyn", "Alucinación submarina", "Retrato de un concierto", "La fuente de Carmen Amaya", "Alucinación en América", "Mis hijos me traen flores de plástico". En los algunos de los casos citados, puede verse la mayor complejidad con la que ahora se enriquece la estructura del sueño o alucinación. El camino irá desde la acentuación del irracionalismo psicológico al crecimiento del narrativismo. En los ejemplos mencionados, la alucinación borra o diluye, como sugiere Cañas²⁴, las zonas que corresponden a vida y muerte. El ejemplo más claro de una alucinación en que lo soñado fuera la muerte lo teníamos en el poema "Experiencia de sombra y música", de Cuanto sé de mí. La muerte, como parte integrante del sueño, o como realidad que se le opone, la volvemos a encontrar en "Canción del ensimismado...", en el que "se ve a sí mismo muerto" (p. 406). "En Alucinación submarina", "Alucinación en América" y "Mis hijos me traen flores de plástico", el narrador es un ser que habla desde la no vida. En "La fuente de Carmen Amaya", morir es volver al origen, como puede verse en sus versos finales (p. 434). Sin

duda, esta idea también contribuye a forzar la nueva estructuración a la que estamos aludiendo. De este modo, si en "Nocturno" fue la elipsis, unida a un llamativo irracionalismo poético, la que produjo el nuevo modo de estructurar el poema, en otros casos será la ausencia de linealidad en el orden del relato, junto a un lenguaje narrativo y directo. Podemos verlo en "Alucinación submarina", de la que reproducimos algunos fragmentos:

Tal vez os cueste comprenderlo. Yo mismo,
 en este mármol verde de oleaje glacial,
 no lo comprendo bien del todo.
 Quizá nadie jamás reciba este mensaje.
 O, cuando lo reciba, no sepa interpretarlo. 5
 Porque todo, allá arriba, habrá variado entonces
 probablemente. (Aquí seguirá todo igual.)

Si entendiéseteis por qué viví...
 Si sospechaseis cómo quise ser descifrado,
 contagiar, vaciarme, a través de unas pálidas palabras 10
 que daba vida el son más que el sentido...
 Y cuando imaginaba que moriría, que enmudecería,
 yo trataba de herir papeles con palabras,
 poner allí palabras muertas, sin son y sin calor.
 [...]

Aquello era en la tierra. Aquí, en el mar,
 no penséis que las cosas son distintas de aquéllas. 20
 No lo creáis: bien lo sabían ellos, los japoneses.
 [...]

La cosa fue sencilla. Todo lo puede el hombre
 con teorías, experiencias, instrumentos y números.
 Sustituyeron los pulmones por branquias, y la sangre
 por caudales helados, y la piel por escamas... 30
 (No más difícil que pensar la rueda,
 que apresar, vida, muerte y amor en cuatro letras
 ordenadas sobre un papel...
 [...])

Alguien tenía que sacrificarse.

Después de todo, nos dejaron la vida (aunque distinta).
 El mes en que las algas se aquietan en el fondo, 40
 tras las resacas del otoño, después de la cosecha
 de algas, vuestro alimento, celebramos la fiesta
 hermosa de la libertad...
 [...]
 Somos felices, aunque todavía
 quedamos muchos viejos (la vida es larga aquí),
 y aún recordamos, y aún sabemos 50
 cuando es de noche arriba...
 (Pocos conocen el significado
 de esa luz tenue -luna, decíamos- que se abre
 en el silencio negro, prodigiosa.
 Y nos besamos cuando nos ilumina...)
 [...]
 Aún recordamos; es lo malo. Este mar, por ejemplo,
 pero visto desde la playa.
 Y los sonidos..., los rumores..., el prodigio de nubes,
 de matices, de flores..., los aromas aquellos. 65
 Y, sobre todo, tanta vida nuestra
 que les dio belleza y sentido...
 A veces nos decimos si no estaremos engañados.
 "Ningún tiempo pasado fue mejor..." Es posible.
 Nos lo dicen los jóvenes cuando les relatamos 70
 historias que no entienden...
 Todo tiempo pasado era la juventud, y eso sí era mejor.
 [...]
 [...] Un día dije a los jóvenes: "Vamos
 a rescatar por un momento el paraíso,
 a revivir la vida que no se ahogó en el mar".
 Volví con la emoción y la inquietud de los retornos,
 como una ruina que visita a un ser viviente. 85
 "He aquí mi antiguo reino", dije.
 ... Como olvidé que el sol nos abrasa los ojos,
 hechos a la luz tenue de las profundidades.
 Y nos ahogábamos -ya somos criaturas marinas.
 Cómo olvidé, cómo pude olvidar 90
 el trueno de la voz, el bramido, el estrépito
 del viento entre las copas de los árboles...
 [...]
 [...] Cómo no supe a tiempo
 que al volver a la superficie 100
 lo destruía todo y me quedaba
 sin mar, tierra, ni cielo, pobre superviviente
 de la nostalgia y de la decepción... (pp. 410-413).

Nos enfrentamos a un poema que relata el sueño de la ascensión y de la caída desde un marco que, desde un punto de vista psíquico, carece de lógica: el protagonista es un ahogado que recuerda con nostalgia la vida de la tierra. Inmediatamente percibimos, sin embargo, que la imagen que da inicio al poema y que se desarrolla a lo largo de él de forma alegórica, se atiene a la más estricta racionalidad, en tanto que identifica hombre muerto y ahogado, y hombre vivo y ser que vive sobre la tierra, y desarrolla ambas identidades, atribuyendo a cada una de esos elementos los caracteres que le son propios. La emoción que sugiere el poema se vale del contraste²⁵ entre esas dos realidades. A la vez, la emoción también surge de la sorpresa de que, como en el caso de "Nocturno", no se parte de una situación concreta real, sino directamente irreal, imposible, dentro de la cual se desarrolla, como un recuerdo, el deseo de trascender la "realidad" impuesta. De algún modo, se invierten los planos a los que las alucinaciones de Hierro nos tenían acostumbrados, es decir, el camino que va de la realidad al sueño, para plasmar ahora una irrealidad -que, metafóricamente, se identifica con una realidad- de la que se pasa al recuerdo de una realidad, el pasado, sentida como sueño imposible. Nos encontramos, en definitiva, con lo que

Bousoño, al analizar su poesía, ha llamado "análisis irracional o simbólico de las realidades"²⁶.

El poeta ha optado por intercalar el mundo de lo irreal y de lo real. El primero de ellos, el "submarino", viene expresado por un lenguaje que se pretende fríamente objetivo, casi científico a veces, en el que, incluso, se da cabida al humor, como vemos cuando se atribuye a los japoneses (v. 21) la autoría de sustituir pulmones por branquias (v. 29), o cuando se insiste en la idea, afirmando que "sonríen amarillos cuando visitan nuestras plantaciones" (v. 47, verso no reproducido arriba). Bonnie M. Brown²⁷ y Emilio E. de Torre²⁸ han querido ver en esos momentos una cercanía del poema a la "ciencia-ficción". Parece evidente que el tono es deliberadamente similar a este género, pero no tanto, a nuestro juicio, porque la "ciencia-ficción" refleje un modo de interpretar el fracaso del hombre en cuando que significa "un nuevo mundo impuesto sobre el poeta por otros"²⁹, sino, sobre todo, por el contraste entre la distancia afectiva de ese mundo tan ajeno, y la cercanía del poeta en los restantes momentos del poema. Es la máscara que ofrece el pudor para arropar la comunicación de unas ideas esenciales que, curiosamente, son expresadas con un lenguaje similar al empleado por Hierro en sus primeros libros, aunque ahora desprendido en parte, precisamente, de ese ritmo tan

característico de Hierro, y al que alude en este poema. "Si sospechaseis cómo quise ser descifrado,/ contagiado, vaciarme, a través de unas pálidas palabras/ que daba vida el son más que el sentido...". El ritmo continúa, pero Hierro ha aprehendido el son del verso realmente libre³⁰, tan cercano y, a la vez, tan distante a la prosa, pero, en cualquier caso, más apropiado para la perspectiva con la que ahora se comunican los contenidos. Esas "pálidas palabras" vuelven ahora, contrastando con las referidas al mundo submarino, para crear la principal razón de ser del poema. En esos momentos, el punto de vista racional, la máscara, disminuye, pero no olvidemos que se enmarcan en esa perspectiva racional, y que, desde ella, cobran su sentido. Recrear esas palabras significa la posibilidad de recrear ese mundo. Es un hecho que viene apareciendo desde Alegría: la nostalgia por la palabra que en sí misma crea vida. Lo vemos del mismo modo en la mayoría de los poemas de Libro de las alucinaciones, con la diferencia de que, lo que a lo largo de la obra de Hierro ha sido interrogación, progresivamente se ha ido transformando en certeza, y, consiguientemente, en nostalgia. Primero es ese "Se me fueron haciendo...", de Alegría; después, "Antes decía: `Arbol...", de Con las piedras...; más tarde, "No cantaré ya nunca más..." o "Unos versos pedidos", de Quinta del 42; finalmente, la certeza de la imposibilidad

y los nuevos caminos de "Episodio de primavera" o "El poema sin música", de Cuanto sé de mí, y su plasmación teórica y práctica en los poemas de Libro de las alucinaciones y Agenda. Pero el lenguaje que expresa esa nostalgia es, a veces, el mismo de los primeros libros:

Reflejado en la piedra rozó con sus pestañas aquellos otros cuerpos. Con sus pestañas, lo único vivo entre tanta muerte, rozó el mundo de piedra.	30
El prodigio debía realizarse. La vida estallaría ahora, libertaría seres, aguas, nubes, de piedra.	35
Esperó, como un árbol su primavera, como su corazón su amor.	40

Allí sigue esperando (p. 404).

Estos versos pertenecen a "Mundo de piedra", y en ellos comprobamos el empleo de ese lenguaje tan característico de Hierro, que aparece para mostrar la imposibilidad del prodigio, como se ve se percibe implícitamente en ese condicional, "estallaría", enmarcado en el estilo libre indirecto, y comunicadores ambos elementos, en este caso, de que lo que se espera es algo ya conocido desde antiguo y que ahora se pretende hacer real con la alucinación, el sueño.

otros momentos de los poemas citados, el lenguaje que expresa lo perdido es el del irracionalismo poético de los primeros libros: nada se nombra directamente, todo se sugiere mediante la utilización de símbolos heterogéneos y homogéneos. Irrracionalmente, captamos el mundo que dio vida a Tierra sin nosotros, Alegría, Con las piedras..... A su lado, la racionalidad desde la que ahora se mira: "no es más que una viñeta", "es vulgar", "todo fue rompiéndome/ el corazón". En ocasiones, la perspectiva desde la que se narra reduce sus distancias, pero un punto final nos devuelve al origen, como en "Estatua mutilada":

Qué hay en común entre este bulto	60
-pliegues rígidos y elegantes,	
rostro esfumado, manos mutiladas-	
y aquella estatua de ola tibia,	
aquel pequeño sol poniente,	
aquel viento de carne pálida,	65
aquella arena palpitante,	
aquel prodigio de rumores:	
lo que tú fuiste un día,	
lo que eres para siempre en un punto del tiempo y del	
espacio,	70
en el que escarbo inútilmente	
con el fán de un perro hambriento (p. 430).	

La emoción que transmiten estos versos reside, principalmente, en estar incluidos en poemas dentro de los cuales marcan una zona de quiebra; es decir, el empleo de este lenguaje, al lado del que ahora ofrece la mayor

racionalidad, carga las tintas hacia la creación de una sensación de nostalgia. En otras ocasiones, el poema entero se construye, como si dijéramos, reconstruyendo ese mundo; lo tenemos en poemas como "Renunciación", "El mar en la llanura", "Marina impasible", "El encuentro", "El rescate imposible". Un lector de la poesía de José Hierro percibe por sólo los títulos, la cercanía a otros libros de su autor. Sin necesidad de la lectura intertextual, cualquier lector percibe, en el contexto del libro, que esos poemas pertenecen a una poética diversa de la habitual en Libro de las alucinaciones. Lo vemos en "Renunciación", que resuena a San Juan de la Cruz y Fray Luis de León:

Lo quiso todo o nada.
 Por eso dejó todo:
 para tenerlo todo.

Qué sentirá. Qué cifra
 ordenará su mundo,
 revelará sus seres. 5

Qué esfinge arranca ahora
 al arpa sideral
 arquitecturas músicas³¹.

Y cómo ramas, nubes,
 granos de sol, enjambres
 de lluvia romperán 10

contra su trono de oro,
 salpicarán su báculo
 del alba de las nada... 15

(p. 414).

Aun cuando el tono no es identificable con el habitual en Libro de las alucinaciones, se capta una distinta perspectiva a la que podríamos encontrar en poemas similares de los tres primeros libros de José Hierro. Su función en el contexto de la obra tiene mucho que ver con el papel que desempeñaban los sonetos de la tercera parte de Cuanto sé de mí, aunque, aquí, como se acaba decir, la perspectiva desde la que se escriben no es la de recrear un modo de expresión, sino la de servirse de ella para expresar los nuevos contenidos, o mejor, el nuevo punto de vista que los informa.

Volviendo al poema que nos ocupa, este tono nombrador de lo "interior esencial", como sucede en buena parte de los poemas citados, y aunque en ocasiones conserva intactas las características de los primeros libros, tiende, muy en la línea de algunos poetas de la generación del 50, como Jaime Gil de Biedma, al narrativismo, a la tensión poética conseguida gracias a un modo de expresión en el que la palabra vuelve a ser la encargada de llevar, en su seco significado, la emoción. Es la palabra cargada de sentido, pero desprendida ahora del "son", como se señala en los versos ya citados de "Alucinación submarina":

A veces nos decimos si no estaremos engañados.
"Ningún tiempo pasado fue mejor..." Es posible.

Nos lo dicen los jóvenes cuando les relatamos
historias que no entienden...
Todo tiempo pasado era la juventud, y eso sí era mejor.

De este modo, podemos recapitular señalando que el lenguaje analítico desde el que se inicia el relato deja paso a un lenguaje narrativo y directo, cargado de tensión, que termina yendo, en forma de evocación, al lenguaje simbólico de los primeros libros de Hierro. Como sucede con la estructuración de los contenidos del poema, tampoco se sigue en el poema una ordenación lineal, sino que se busca el contraste, del que, como ya hemos dicho, deriva la emoción.

En otras ocasiones, el orden del poema recurre a la linealidad narrativa, narrativismo que no debemos confundir con lo que se ha venido llamando reportaje. El narrativismo, por ejemplo, de "La fuente de Carmen Amaya" lleva a Aurora de Albornoz³² a considerar que nos hallamos ante un "reportaje alucinado", cuando ante lo que nos encontramos es simplemente ante la evocación visionaria de la bailaora flamenca Carmen Amaya³³, en la que el poeta ha optado por un lenguaje fuertemente irracionalista y simbólico con el que presenta, de modo simbólico, a una Carmen Amaya que camina hacia la muerte, es decir, al principio, al origen. El irracionalismo poético, junto a la linealidad narrativa, son los aspectos que a nosotros nos interesa destacar ahora. Tiempos y

espacios se superponen en un poema en el que el personaje de Carmen Amaya, que habla en primera persona, se remonta al origen para dar comienzo a su historia, marcada desde su inicio por el irracionalismo que le confiere un significativo contexto ausente visualizador:

No era el mar, sino esta fuente junto al mar.
Y la ciudad, detrás. (Qué importa la ciudad.
La ciudad era tiempo: primero, Roma, y sus murallas,
y sucesivamente, peces de barras rojas en el lomo,
rejerías y olivas, el poderío de las naves
de la Corona de Aragón, . 5
Más tarde, un diálogo de humos.) (p. 432).

Desde el primer verso, el poema introduce al lector en un mundo del que no debe esperar concreción, sino sólo sugerencia: ¿qué fuente es la que la protagonista señala con ese "esta"? ¿qué ciudad? Sabemos que es Barcelona, porque es donde nació Carmen Amaya³⁴; en el poema, la información es vaga: los romanos, los visigodos, la Corona de Aragón. Pero importa más saber que la ciudad era "un diálogo de humos", o "un diálogo de aguas" (p. 433), que la vida era "un diálogo de aguas",/ una chiquillería desnudita y morena.[...] Y olor a hogueras, que no tienen tiempo./ Siempre a espaldas del tiempo" (p. 433). A continuación, como símbolos que desarrollan esa idea de tiempo detenido, el "mar", las "olas", la "fuente", y su movimiento, como imagen del "tiempo

vivo, pero detenido" (p. 433), porque "lo sin tiempo es la muerte" (p. 433). El contraste, otra vez contribuye a crear la emoción: frente al tiempo de la realidad, el tiempo detenido; frente al lugar exacto, la ausencia de concreción. En un momento dado se nos ha dicho: "Esto ocurría en lo que llaman,/ los que no son de nuestra raza, pasado" (p. 433); más adelante, comprendemos que es su arte la que la hace un ser ajeno al tiempo, impasible a la muerte: "Vinieron las autoridades [...] No pudieron matar mi vida, restituirme al tiempo,/ cuando hablaban y hablaban del ayer, la gitana/ de Somorrostro, y otra vez aquello del arte y de la gloria,/ y más palabras sin sentido/ que siguen pronunciando mientras me acerco hasta mi fuente" (p. 434). Se está produciendo una identidad según la cual, la "fuente" (la vida) incluye la muerte: morir es acercarse hasta ella, al origen, representado en los versos finales, en el mundo de la infancia³⁵:

Porque ahora pienso que he olvidado el cántaro,
y la tarde se queda sin rui señor que la ilumine,
y tengo miedo de volver sin agua,
y yo no sé dónde está el cántaro
y mi madre me va a reñir
porque a ver cómo vamos a guisar,
a lavar la ropita de los niños...
Y yo no sé qué le diré para que pueda comprenderlo (p. 434).

60

El irracionalismo del poema viene dado por el simbolismo con el que se cargan determinados vocablos, por la posición desde la que habla la protagonista (la confusión de las superposiciones espaciales y temporales), y, fundamentalmente, por los efectos que produce el lenguaje y los símbolos utilizados tan insistentemente. El poeta recurre a las imágenes visionarias ("La ciudad era un diálogo de aguas/ -la fuente, el mar-; la vida, un diálogo de aguas,/ una chiquilería desnudita y morena [...]", p. 433), al símbolo heterogéneo ("Sonaba en mis oídos el ruiseñor del agua de la fuente", p. 433), al homogéneo ("oía los rumores del mundo", p. 433), a la visión ("Mi sangre era el mar mismo./ Me contagiaba de su movimiento./ Me enseñaban sus olas a no morir jamás", p. 433), al contexto ausente visualizador ("Las olas no ocultaban ruiseñores/ como el agua del cántaro que yo apoyaba en la cadera", p. 433). El lector capta desde el inicio que todo ha de ser interpretado simbólicamente, y, sobre todo, y, en este sentido nos encontramos ante un poema culturalista, que Carmen Amaya es una máscara que utiliza el poeta para hablarnos de sí, de sus ideas y de sus sueños. La racionalidad de la máscara, sin embargo, es expresada con un muy fuerte irracionalismo poético. Lo decíamos al principio: el irracionalismo es prueba, casi siempre, de una significativa distancia

racional.

Otra posibilidad de estructurar el poema en Libro de las alucinaciones es la de basar el poema en la yuxtaposición de tiempos. El mejor ejemplo nos lo ofrece el poema "Acelerando", que, por otra parte, nos proporciona una muestra de cómo la racionalidad característica de Libro de las alucinaciones puede también construirse no sólo con elementos irracionales, sino también desde la misma racionalidad:

Aquí, en este momento, termina todo,
se detiene la vida. Han florecido luces amarillas
a nuestros pies, no sé si estrellas. Silenciosa
cae la lluvia sobre el amor, sobre el remordimiento.
Nos besamos en carne viva. Bendita lluvia 5
en la noche, jadeando en la hierba,
trayendo en hilos aroma de las nubes,
poniendo en nuestra carne su dentadura fresca.
Y el mar sonaba. Tal vez fuera su espectro.
Porque eran miles de kilómetros 10
los que nos separaban de las olas.
Y lo peor: miles de días pasados y futuros nos separaban.
Descendían en la sombra las escaleras.
Dios sabe a dónde conducían. Qué más daba. "Ya es hora
-dije yo-, ya es hora de volver a tu casa". 15
Ya es hora. En el portal, "Espera", me dijo. Regresó
vestida de otro modo, con flores en el pelo.
Nos esperaban en la iglesia. "Mujer te doy". Bajamos
las gradas del altar. El armonio sonaba.
Y un violín que rizaba su melodía empalagosa. 20
Y el mar estaba allí. Olvidado y apetecido
tanto tiempo. Allí estaba. Azul y prodigioso.
Y ella y yo solos, con harapos de sol y de humedad.
¿Dónde, dónde la noche aquella, la de ayer...?, preguntábamos
al subir a la casa, abrir la puerta, oír al niño que salía 25
con su poco de sombra con estrellas,
su agua de luces navegantes,

sus cerezas de fuego. Y yo puse mis labios
 una vez más en la mejilla de ella. Besé hondamente. 30
 Los gusanos labraron tercamente su piel. Al retirarme
 lo vi. Qué importa, corazón. La música encendida,
 y nosotros girando. No: inmóviles. El caliz de una flor
 gris que giraba en torno vertiginosa.
 Dónde la noche, dónde el mar azul, las hojas de la lluvia.
 Los niños -quiénes son, que hace un instante 35
 no estaban-, los niños aplaudieron, muertos de risa:
 "Qué ridículos, papá, mamá". "A la cama", les dije
 con ira y pena. Silencio. Yo besé
 la frente de ella, los ojos con arrugas
 cada vez más profundas. Dónde la noche aquella, 40
 en qué lugar del universo se halla. "Has sido duro
 con los niños". Abrí la habitación de los pequeños,
 volaron pétalos de lluvia. Ellos estaban afeitándose.
 Ellas salían con sus trajes de novia. Se marcharon
 los niños -¿por qué digo los niños?- con su amor, 45
 con sus noches de estrellas, con sus mares azules,
 con sus remordimientos, con sus cuchillos de buscar pureza
 bajo la carne. Dónde, dónde la noche aquella,
 dónde el mar...Qué ridículo todo: este momento detenido,
 este disco que gira y gira en el silencio, 50
 consumida su música... (pp.458-460)

Carlos Bousoño³⁶ ha señalado el principal motivo de
 sorpresa del poema: la yuxtaposición temporal: "El
 protagonista del poema contempla su vida pasada y su vida
 futura, desde fuera, digamos, del tiempo mismo, en algo como
 una "acelerada" película en que los años se sucediesen
 vertiginosos, o mejor, en que se yuxtapusiesen años separados
 y discontinuos, con supresión de los intermedios"³⁷. Lo que
el poeta busca con ese procedimiento es mostrar "hasta qué
punto sentimos la vida como patética brevedad"³⁸. En efecto,
 esa idea es central en el poema, pero, sobre ella aparece la
 de la interrogación que lo recorre de inicio a final. En este

caso, como en "La fuente de Carmen Amaya", José Hierro ha optado por la linealidad narrativa -aunque muy especial, ciertamente, por el efecto de la yuxtaposición-, sin embargo, como también veíamos en los casos anteriores, un elemento viene a contraponerse a esa linealidad, y lo hace a través de la interrogación expresada por el simbolismo heterogéneo: "¿Dónde, dónde la noche aquella, la de ayer...?", "Dónde la noche, dónde al mar azul, las hojas de la lluvia", "Dónde la noche aquella,/ en qué lugar del universo", "Dónde, dónde la noche aquella,/ donde el mar". El narrador pregunta por la noche de amor con la que se inicia el poema; más que lamentar la brevedad de la vida, pregunta por la esencia del tiempo, busca inútilmente el pasado en cada uno de los acontecimientos presentes y futuros. El poema comienza como una alucinación en la que el tiempo se detiene³⁹ y, en un solo instante, se contempla toda la vida. La alucinación conduce a recrear esa noche por la que luego se pregunta. Lo que es, en su inicio, plenitud (vv. 3-9), se convierte enseguida en tiempo y distancia, "miles de días pasados y futuros nos separaban". A partir de aquí, el momento detenido se convierte en tiempo detenido en movimiento, negador del instante pleno⁴⁰. El narrador elige en esta yuxtaposición temporal, momentos íntimos de su vida, que niegan, no en sí mismos, sino en su sucesión, aquella noche inicial. El

lenguaje utilizado por el protagonista, conforme el poema avanza, va haciéndose cada vez más objetivo y directo. Al irracionalismo de los primeros versos, le siguen expresiones coloquiales (vv.14-15, 18, 37, 41-42), a las que, eso sí, continúan acompañando otras del primer tipo. En este poema, la función de aquéllas, a nuestro juicio, es la de provocar en el lector una sensación de distancia frente a la cercanía que presumiblemente supone hablar de mujer, boda, hijos. El protagonista cuenta una historia que incluye pasado y futuro desde la perspectiva de un presente que huye; cuenta su historia, con datos concretos, momentos concretos, y, ante la afectividad que se pudiera desprender de este hecho, quiebra el tono hacia un coloquialismo que nos lleva otra vez hacia un "yo soy como tantos". Es otra forma de máscara racional, como también lo es el comentario final, "qué ridículo todo", dicho después de unos versos que cargan enormemente la emoción, y como también, de modo retroactivo, resulta serlo el comentario que abre el poema: "Aquí, en este momento, termina todo,/ se detiene la vida". El irracionalismo poético del poema está enmarcado en esa racionalidad desde la que aquel se escribe. Y, curiosamente, esto que pone distancia, acerca y termina por doblar la emoción creada, porque el lector percibe el pudor del protagonista, y entiende que cuando cree haber ido muy lejos, quiebra hacia una zona más

distanciada el tono de cuanto dice. Con todas las diferencias que sea necesario alegar, idéntico procedimiento encontramos en algunos poetas de la generación del 50, como Jaime Gil de Biedma y su recurrente humor cínico, o en Claudio Rodríguez cuando recurre a la alegoría disémica; o, yendo más allá, en poetas de la generación del 70, en los que su culturalismo puede muy bien ser entendido como una de las formas de distanciarse del contenido afectivo del poema.

Este último comentario nos lleva, finalmente, a los poemas de Libro de las alucinaciones en los que el protagonista poético habla de su vida aparentemente desde un yo tan impúdico como el del romántico⁴¹. Los poemas finales del libro ofrecen ese tono: "Carretera", "El pasaporte", "Con tristeza y esperanza", "Viaje a Italia", "Historia para muchachos", "Cae el sol", sobre todo los dos últimos. "Historia para muchachos", uno de los más extensos de Hierro, 169 versos, representa quizá el más cabal ejemplo de ese tono. Su extensión desaconseja su entera transcripción, pero no de la de sus momentos más significativos:

Dicen: "Este señor
habla tan sólo de sí mismo.
Pasa -dice- cegado,
sin ver lo que sucede alrededor,
Va por el mundo como un barco viejo...,
[...]
Probablemente era ya viejo

5

cuando nací, cerca de un río. Aunque no me acuerdo de ese río, sino del mar bajo el sol de septiembre. Sería complicado explicar las razones por las que yo me hallaba allí entre las olas y los estudiantes, estrujando el momento como quien quiere anclarse a un trozo hermoso de la realidad. [...]	15
Este señor que pasa por la vida metido dentro de sí mismo, entonces era cilindrador. ¿Sabéis que es eso, vosotros que le habláis a este señor de realidades? Es posible que haya entre los libros de la biblioteca de vuestros padre, uno que os aclare ciertas palabras; apuntad: <u>palero</u> , <u>moldeador</u> , <u>listero en unas obras</u> , <u>transportista de leña a domicilio</u> , <u>comisionista para venta a plazos</u> <u>de libros</u> , <u>negro de escritor</u> ... Acaso alguno de los libros que tenéis en vuestra casa me haya a mí dejado un porcentaje (un diez por ciento, creo).	30 35 40
No son éstas las únicas palabras. Hay otras. Por ejemplo: <u>condenados</u> <u>por auxilio a la rebelión</u> . (Creo que ése era el término jurídico.) <u>Auxilio</u> , o <u>adhesión</u> : no estoy seguro. O uno le fue aplicado a mi padre, y el otro a mí. [...]	45
[...] Este señor oyó una vez llorar a un niño en el momento de elevación en una misa. (Necesitaría demasiadas palabras para que comprendierais por qué un hecho tan aparentemente natural me parecía irreal entonces, y ahora. ¿Cómo hacerlo sentir?... En cuatro años no había oído voz de niño. La de mujer, al otro lado, desgarrada, voz casi masculina por el esfuerzo para destacarse	55 60 65

del griterío. No podría
explicarlo. No es cosa de palabras
como estas mías. Sólo un gran poeta
podría contagiaros la emoción:
mis palabras no bastan.) Lloró el niño. 70
Por las triples vidrieras entró el sol.
El corazón estaba
a punto de romperse hermosamente.
[...]
Recorrí mi camino repicando
las sonoras campanas, encendiendo
las estrellas -creía en las campanas 145
y en las estrellas-... Todo fue rompiéndome
el corazón. Y me encontré de pronto
nel mezzo del camin di nostra vita
(hago la cita para que digáis
que en esta historia existe, por lo menos, 150
un verso bueno: justo el que no es mío).
Ya no me importan nada
mis versos ni mi vida.
Lo mismo exactamente que a vosotros.
Versos míos y vida mía, muertos 155
para vosotros, y para mí.
Pero en vosotros, por lo menos, queda
vuestra vida, y en mí sólo momentos
inasibles, recuerdos o proyectos,
alguna imagen descujada 160
de mis años pasados o futuros.
Como esta que me asalta en el instante
en que estoy escribiendo: un hombre esbelto,
con su cadena de oro en el chaleco.
Habla con alguien. Detrás de él, un fondo 165
de grúas en el puerto. Y hay un niño
que soy yo. El es mi padre.
"El niño tiene cuatro años",
acaba de decir" (pp. 461-466).

La máscara de la racionalidad encuentra en este poema su nivel más bajo en la obra de José Hierro. No se trata de señalar que por la biografía de Hierro sabemos que lo que nos cuenta es, en buena parte, historia personal del poeta,

porque importa poco, sino de ver que el protagonista del poema ha optado por el empleo de un tono de confesión orgullosa de su vida y, a la vez, sarcástica, amarga y desolada, sin que apenas algunos recursos consigan romper ese tono de sinceridad. Son escasos y comunes, y a la postre, no consiguen cumplir ese cometido. El primero es el de reproducir lo dicho por los jóvenes, para a continuación responder, y lo hace con una fórmula muy habitual en el lenguaje coloquial. Ignoramos si es así en otras culturas, pero en la española es frecuente que en una conversación, generalmente acalorada, ante una opinión con la que se está radicalmente en desacuerdo, y como treta dialéctica, se recurra a comenzar la frase con "ese señor..." y, a continuación, repetir aquello de lo que se le ha acusado, para, seguidamente, rebatir esta idea con otras opuestas. De no ser moneda corriente, podría haber supuesto un cierto grado de distanciamiento⁴², pero en el poema no supone sino la elección de un tono, en principio, conversacional. Tampoco resulta pertinente señalar que las diversas alusiones metapoéticas de este poema pongan distancia alguna con lo que relata, sino que, muy al contrario, cargan su tono afectivo, porque lo que se nos dice simplemente es que "No podría/ explicarlo. No es cosa de palabras/ como estas mías". El poeta confiesa su insuficiencia, como San Juan su no sé qué,

aunque con tono diverso. Del mismo modo, la inserción del verso de la Divina comedia⁴³, incide en ese mismo tono, porque no está afectado por ninguna voluntad culturalista, sino por el juego dialéctico que el protagonista mantiene con los jóvenes⁴⁴. Las dudas sobre la autoría del Dies irae, en unos versos no reproducidos (83-84, p. 464), la confusión entre Verdi o Mozart, suponen un momento de distanciamiento, pero sería mejor que los viéramos en la línea de expresión de duda que el protagonista mantiene a lo largo del poema, como reflejo del paso del tiempo: "creo" (v. 44), "no estoy seguro (vv. 45,48), "He perdido la cuenta" (v. 77), etc. El único momento auténticamente diverso al del tono general, y terminará por no serlo tanto, es cuando en los versos 11 y 12 señala: "Probablemente era ya viejo/ cuando nací, cerca de un río"; la sorpresa de la ruptura cronológica y la alusión a la novela picaresca comienzan ese tono distanciador, pero, posteriormente, no se continúa; además, ese inicio nos habla, irracionalmente, de cansancio continuo y de fatigas, y eso sí que tendrá a continuación cabida.

Así visto el poema, ¿tendríamos que concluir que, a diferencia de los poemas que hasta ahora hemos comentado, el presente carece de esa máscara racional que en los otros apreciábamos? La respuesta es claramente sí, lo cual no impide que los recursos que hemos señalado no puedan dejar de

ser considerados como un intento de construir una máscara que, en este caso, resultan no sólo insuficientes para enmascarar, sino, al contrario, engrandecedores de lo que pretenden ocultar. Dionisio Cañas habla, al comentar este poema, de " máscara de falsa ironía"⁴⁵, y la expresión nos parece oportuna y atinada, porque indica bien claramente que el poema se alinea con los restantes del Libro de las alucinaciones en cuanto a la construcción de una estructura mirada desde la racionalidad, pero lo que funciona en estos, no lo hace en los del tipo que comentamos. No tenemos que suponer que ese "fallo" sea involuntario, y menos en un poema de la extensión de "Historia para muchachos". Es otra forma de expresión, buscada y conseguida por el poeta, muy en la línea de algunos de los más altos representantes de la generación del 50, en sus libros publicados en la década de los sesenta, pero, a la vez, puesto que estas composiciones van más allá de lo que encontramos en estos autores, este poema puede ser entendido como una superación de la etapa que ya cuajaba plenamente en Cuanto sé de mí. Se trataría de que la misma racionalidad que había hecho nacer ese modo de poetizar, en su crecimiento, diera como nuevo resultado un total desvelamiento de las máscaras que había entonces proporcionado. Sería un modo total de rebeldía, no ya enmascarada, sino abierta, profundizando en un yo que expresa

su desolación, sin las máscaras del "nosotros", o de la metapoesía, o del culturalismo, o de la ironía, sino estrictamente personal, aparentando ausencia de artificio, no ya formal, sino conceptual. Lo vemos con claridad en "El pasaporte" (pp. 452-455) en el, que en esa línea de quitar aparentemente máscaras, se nos ofrece directamente no sólo una experiencia vivida sino, además, su proceso de creación:

"Tienes estrellas en la frente",
me hubieran dicho hace unos años gentes desconocidas,
rostros que no he conocer jamás.
No sé por qué se me ha ocurrido
esto de las estrellas, ni que quiere decir. 5
(Habré de recordarlo mañana, cuando sea de día.) Y otra
idea
que viene y va: es un símbolo,
más bien un argumento para un cuento vulgar.
Tiene que ver con un caballo de cartón y un niño.
(Cuando despierte de la fiebre, al terminar el viaje, 10
veré que es tema propio para un cuento
con fondo de sonajas, panderos y rabeles.
Un argumento que ya ha sido escrito
cientos de veces, enternecedor, vulgar,
folletinesco.) Un niño que soñaba 15
con un caballo que no tuvo.
Y cuando se hizo hombre lo compró
para vengarse de los años.
Ya imagináis lo que sucede
cuando intenta desenterrar 20
el niño antiguo. Veinta, treinta años,
tan gran retraso mata demasiadas cosas.
Esta es la idea que me ronda: un cuento repetido
hasta la saciedad, efectista, ridículo,
un cuento lacrimoso propio de Navidad. 25

No sé por qué se me ha ocurrido
este estúpido ejemplo. (¿Y que era aquello otro
de las estrellas en la frente?).
No me explico que pueda enternecerme

algo que en otras circunstancias 30
 me hubiera hecho reír. Cuando sea de día
 me excusaré conmigo mismo
 -estaba solo en el departamento,
 tiritaba de fiebre, era de noche,
 el tren cruzaba lugares desconocidos... 35
 Me excusaré también por no haberme asomado
 a acariciar verdores, cielos pálidos, ciudades, ríos.
 (Diré que era de noche, que nada se veía fuera.
 Y mentiré. Porque este viaje pude hacerlo
 hoy, de día, sin fiebre, y hubiera sido igual. 40
 O ayer, de noche, enfermo. Y, sin embargo,
 hubiera adivinado lo escondido en lo oscuro.)

Debí aclarar que eso de las estrellas,
 o del caballo de cartón, la fiebre,
 el paisaje invisible detrás de los cristales, 45
 ocurría viajando hacia París.
 Aclararé. Por vez primera salía de mi patria
 con veinte años de retraso
 sobre mis esperanzas [...]

[...] Incluso puedo mezclar en un poema,
 sin temor al ridículo, 70
 estos nombres de ríos navegables y abiertos -Sena,
 Támesis,
 con los de cauces casi secos -Manzanares:
 San Sebastián de flechas gongorinas,
 lopescas, quevedescas.

Porque no es hora ya de engrandecer,
 de idealizar, de mentir bellacamente, 75
 sino que es hora de reconocer
 y de aceptar, sin canto y sin pasión,
 como si ante un notario hiciera testamento
 momentos antes de mi muerte.
 Un documento, no un poema. 80
 Un testimonio, una radiografía
 que no pretende ser hermosa, sino útil.

Útil, tal vez, para mí solo
 (es decir objetivamente inútil).[...] (pp. 452-454).

Con este poema, aunque es visible en otros momentos de
Libro de las alucinaciones y aun antes, Hierro se incorpora

a una tendencia que pretende mostrar la verdad del proceso artístico. Lo podemos ver en las esculturas de Antonio Chillida, en las pinturas y esculturas de Antoni Tapies, en numerosas manifestaciones arquitectónicas, en las que quizá este procedimiento ha ofrecido sus frutos más claros en su afán por dejar al descubierto la "verdad arquitectónica"⁴⁶, como puede verse en las Torres de Valencia, en Madrid, obra del arquitecto Javier Sáinz de Oiza. Los materiales deben reconocerse con facilidad, así como el ensamblaje, las junturas, etc., lo que, sin embargo, no produce un efecto tosco o desaliñado, ni siquiera realista, sino verdadero, aun en su irrealidad. El poema, en ese sentido, ha de ser "un documento [...]./ Un testimonio, una radiografía/ que no pretende ser hermosa, sino útil.", pero "útil, tal vez, para mí solo (es decir, objetivamente inútil)". Este afán por la "verdad poética" nada tiene que ver con la poesía social⁴⁷, sino con su superación, en tanto que supone un crecimiento del punto de vista racional del que se parte. Algo similar sucede en buena parte de la poesía de los cincuenta, y, de otra manera, en la de los poetas del 70⁴⁸. En el caso de José Hierro, lo metapoético, incluso el mismo hecho de comunicar al lector, explícita o implícitamente, que está dentro de un poema, es prueba de este afán de mostrar la verdad, que a la larga, es otro modo de racionalidad. Recordemos cuando en

"Historia para muchachos" se decía "¿cómo hacerlo sentir?" (p.463), o cuando en "El héroe" se dirige al lector⁴⁹, a quien exhorta: "Despojad un instante a esta palabra/ -héroe- de tantas adherencias literarias. Borrada/ las iconografías consabidas: [...]" (p. 439). En "El pasaporte", el protagonista también se dirige constantemente al tú del lector en todo lo referente a sus dudas y reflexiones sobre el proceso del poema que está construyendo. Nos habla, antes de ofrecernos propiamente el tema central del poema, del "símbolo" (v. 7) o "cuento" (v. 8) con el que quiere expresar su vivencia, duda sobre su conveniencia y originalidad (vv. 23-25), olvida qué quería decir el verso con el que abre el poema (vv. 27-28). A continuación, en versos no reproducidos, nos relata directamente su viaje a París en tren, y las reflexiones surgidas durante el trayecto al pensar que el viaje tuvo, debió ser hecho antes. Enmarcándolo todo, asistimos a la idea de que cuanto sucede se desarrolla dentro de una alucinación (vv. 10-15, 31-37), y a lo que es más importante, al desenmascaramiento de esa alucinación:

(Diré que era de noche, que nada se veía fuera.
Y mentiré. Porque este viaje pude hacerlo
hoy, de día, sin fiebre, y hubiera sido igual.
O ayer, de noche, enfermo. Y, sin embargo
hubiera adivinado lo escondido en lo oscuro).

40

Visto este proceso como superación de la anterior etapa, podríamos incluso señalar que, volvemos a repetirlo, aunque de otro modo, la poesía de José Hierro, completa, con muchos años de antelación, la evolución que la poesía de la generación de los 70 viviría en esos años, pues como comenta Jaime Siles, las innovaciones del "segundo discurso" de dicha generación del 70 fueron: "a) el enriquecimiento del culturalismo con la experiencia del yo; y b) el análisis y crítica del texto desde la experiencia de los límites de su propio silencio. [...] L' unique verité est celle du texte, y hay quien lo deja hablar y hay quien por él habla."⁵⁰. Si se mira la evolución de la poesía de algunos "novísimos", como Luis Antonio de Villena, se comprueba ese paso hacia el yo. No se trata, y ya se ha dicho, de pretender hallar influencias, sino, simplemente señalar que, en germen, lo que había de parecer novedoso en la generación del 70 en su primer estadio y en su posterior desarrollo, en esencia, ya estaba, aunque de otro modo, en José Hierro, y también, por supuesto, en muchos de los poetas del 50 y en algunos anteriores, como Carlos Bousoño, aunque no nos corresponde a nosotros demostrar estos últimos extremos. Sería interesante, sin embargo, comprobar cómo ese despojamiento de máscaras, al que hemos asistido en algún momento de "El pasaporte", se

vive posteriormente en la poesía de algunos poetas del 70.

Hay que indicar que no todos los poemas señalados como representativos de este último tono son tan claros en este sentido como "Historia para muchachos" o "Cae el sol" o "El pasaporte", poema epílogo que continúa, si cabe acentuada, la línea que hemos comprobado en "Historia para muchachos". En esta misma dirección, pero no tan despojada de máscaras, tenemos los otros poemas consignados, y, sobre todo, "Viaje Italia". En este último, podemos encontrar todas las líneas poéticas presentes en Libro de las alucinaciones:

Y ahora qué haré, si tú no estás.
En el espejo te desvaneciste.
Qué haré, si ya no estás. Cómo encontrarte.

Fui a la agencia de viajes.
Dije: "Un billete". "¿Para dónde?" 5
"Para dónde ha de ser". Me comprendieron enseguida).
"Mucho tiempo esperó", dijeron enigmáticos.
Volví a casa cantando, recobrada
la vida. Me miré al espejo.
Tú ya no estabas. Comprendí. 10

Ahora qué voy a hacer. Sin ti quién puede
recobrar lo soñado, lo perdido: Venecia
de vidrio rosa, Roma con cabellos de fuentes.
Florencia y Siena, Nápoles y Pisa,
Botticelli, Giotto, Tiziano, cipreses y palacios, 15
canales, Miguel Angel, frutos, palomas, Donatello,
qué van a ser de ti, si eras tú quien les dabas
vida, sentido, magia.

Llegaré -a veces gusto
de imaginar que en crepúsculo-
a no sé qué ciudad. Consultaré la Guide Bleu 20
y... Esta es la prueba. ¿Quién puede acercarse,

después de tanto tiempo, a un gran amor,
sin alma, sin amor, es decir, sólo con los ojos?

"Un billete", diré. Preguntarán que para dónde.
"Para un lugar que yo inventé,
y tal vez ya no existe. Para mirarme en un espejo
que reflejó mi vida cuando no estaba yo
y al que me acerco ahora,
cuando no puede devolver mi imagen".

25

Y entenderán por qué lo digo.

30

(pp. 460-461)

La comprensión del presente poema gana si lo relacionamos con "Alucinación en Salamanca" y con "El pasaporte". Por el primero, sabemos de la admiración de Hierro por Italia, vista en esa alucinación como "la aventura/ de la serenidad,/ del equilibrio, de/ belleza, la gracia,/ la medida..." (pp. 407-408). Por el segundo, conocemos que el poeta tardó muchos años en tener permiso para salir de su patria (p. 453). Estas dos noticias informan secundariamente sobre el poema, pero no resultan imprescindibles, además de aparecer ahora reiterada la primera de ellas. El poema puede ser leído -debe ser leído- como un símbolo heterogéneo, en el que no hay por qué dudar de que lo que el protagonista afirma en primera instancia sea poéticamente cierto; sin embargo, a un mismo tiempo, nos sugiere un sentimiento más global que el que el hecho concreto suscita. Los versos finales (vv. 24-29) contribuyen

a que el poema puede ser entendido como símbolo heterogéneo, pues constituyen un símbolo homogéneo (aun no siendo imposible, su contenido resulta ser inverosímil) que, retroactivamente, acrecienta el significado irracional de la primera parte del poema. En el primer plano, el tú al que el protagonista se dirige permanece en el anonimato; en el segundo, y gracias a los versos finales, resulta ser claramente un yo del pasado. En primer término, el viaje a Italia es un viaje deseado y ahora imposible porque el tú que le daba "vida, sentido, magia" ya no está; en segundo término, el viaje propuesto es un viaje al yo del pasado, pero tú (yo) "ya no estabas". De esta misma manera se entiende también el culturalismo del poema, que, como siempre sucede, funciona también como símbolo heterogéneo: esos nombres de ciudades y artistas son en el poema lo que son en sí mismos, pero, sobre todo, son lo que evocan: un sueño en el pasado, ahora perdido. Por último, y aquí tendríamos un tercer elemento muy propio de Libro de las alucinaciones, la deliberada confusión de los versos finales -un ejercicio práctico, como en otras composiciones del libro, de la teoría expuesta en el primer poema del mismo-. De este modo, son tres las máscaras de racionalidad de las que el protagonista se vale para expresar la idea de que algo ha llegado cuando ya había perdido todo su sentido. Sin embargo, y a pesar de

estas máscaras, el tono del poema refleja el mismo tono confesional que se percibe en los dos poemas finales del libro. Las máscaras acentúan su presencia, pero, por encima de ellas, la confesión real se impone, quizá por las razones que alega Dionisio Cañas:

Aquí la interferencia del recuerdo en el presente no es solamente un recuerdo imaginado. Se trata más bien de la imaginación de un recuerdo que tampoco se construye a base de elementos fantásticos, sino de la vida sentida como algo irreal, de la juventud perdida⁵¹.

De este modo, el lector capta que las máscaras a las que hemos aludido no son, en este caso, interferencias que pone el pudor o una creciente racionalidad, sino modos de expresar algo sentido íntimamente: la sensación de haber perdido definitivamente el momento en que las cosas hubieran podido ser, o mejor, el sentimiento de que han llegado tarde.

Para finalizar este apartado, cabe afirmar que, al lado de los poemas que hemos comentado en las páginas anteriores, se encuentran en Libro de las alucinaciones otros cuya disposición resulta más habitual, en tanto que los libros anteriores ya nos habían acostumbrado a ella. Nos referimos, por ejemplo, a "Canción del ensimismado en el puente de Brooklyn", "Alucinación en Salamanca"⁵², que reproducen la estructura clásica alucinatoria de ascensión y caída, o

"Yepes Cocktail", similar en su técnica contrapuntística a "Mambo"⁵³, de Cuanto sé de mí. En "Retrato de un concierto (Homenaje a J. S. Bach)" (pp. 419-422), aun sin modificar en exceso esa estructura, aparecen elementos que marcan la mayor racionalidad de la perspectiva con la que se construye el poema. Nos encontramos ante un largo poema de ciento cuatro versos, dividido en siete partes, de las que sólo reproduciremos la tercera, cuarta y séptima:

III

Juan Sebastián divide exactamente el silencio.	
Alza columnas firmes desde los tonos.	20
El rumor no consigue impedir una nube,	
una yedra envolvente que desordena los números.	
Los dedos sobre el marfil dispersan el caos.	
Pero el marfil guarda aún rumor de selva.	
Vibraciones, armónicos, aire esclavizado,	25
física y éxtasis sometidos a la matemática:	
con eso el hombre paraliza el tiempo.	

IV

Volvamos a la realidad.

La realidad ha sido anoche	
una habitación en penumbra,	30
con música, cristal y humo.	
Todas las noches ha ocurrido	
lo mismo: la estatua se ha puesto	
a vibrar. Bajo el suéter ha ido	
descubriendo carne encendida,	35
pechos que tiemblan, manos ávidas,	
dientes que muerden y que hieren.	
Bajo la falda, vientre, muslos,	
cintura, sexo: desnudez	
impura, sed de aniquilarse,	40
de apoderarse, de morir	

salvajemente. Y un sabor
a vino terrible de muerte,
a animal que destruye el tiempo
uniéndose al tropel oscuro. 45

[...]

VI

Volvamos a la realidad.

¿En dónde está la tuya, Solveig? 65
Te destruyes al construirte
[...]

¿Cómo pensarte? Con los ojos 80
no lo consigo: ellos olvidan
apariencias, formas inmóviles
y recuerdan las formas vivas.
Pero bocas o manos son
diferentes, según aquello
que callen o besen, que hieran 85
o acaricien. ¿Cómo pensarte?

Ahora que escribo, pretendiendo
dibujarte, sin otro afán
que comprender y comprenderte,
me acuerdo de tus ojos. Ellos 90
poseían tal vez la clave.
Los dos seres que eras, miraban
con los mismos ojos, distantes
y fríos. No pertenecían
a tus dos vidas, sino a otra
que era tal vez la verdadera. 95

VII MADRIGAL

¿Dónde estaréis, cómo borraros, ojos
míos, silencios de color de oliva?
¿Tras de la mar, latiendo en algas?
¿En la pálida lejanía? 100
¿Abriendo en las murallas del otoño
puertas de oro con llave de ceniza?
¿Al sur, donde libera el ruiseñor

su chorro de hojas encendidas? (pp. 419-422).

Con frecuencia, el mejor modo de observar la esencia de algo resulta de establecer la diferencia con su estado anterior. Lo musical es muy frecuente en la poesía de Hierro⁵⁴, y, entre otras manifestaciones, pueden verse sus poemas "Acordes a T. L. de Victoria" y "Homenaje a Palestrina", de Quinta del 42, así como "Sinfonietta a un hombre llamado Beethoven" y "Experiencia de sombra y música (Homenaje a Haendel)", de Cuanto sé de mí, y, finalmente, "Brahms, Clara, Schumann", poema que se publicará entre los de Agenda. Si comparamos los cuatro primeros poemas citados con "Retrato de un concierto" percibimos el cambio que se ha producido, incluso en relación con "Sinfonietta...", poema, como se vio en su momento, ya en la línea de los últimos poemas de José Hierro. Lo que encontramos ahora, y esa es una de las bases de los nuevos poemas de nuestro poeta, es que la trama poética se deja al descubierto de manera más evidente que en poemas anteriores. Nos referimos a que Hierro en "Retrato de un concierto" establece una clara separación entre el tono claramente alucinado y el tono realista con ese "volvamos a la realidad" con el que se inicia la segunda, cuarta y sexta parte, contrapunto de las primera, tercera y quinta, dedicadas a crear la imagen de la creación musical.

La quinta parte, entre los versos 48 y 58, ofrece un paréntesis que comunica los dos tonos, es decir, que los engarza, como sucede, por ejemplo, en "Sinfonietta...". En realidad, Hierro lo que hace cuando los separa es unirse a una corriente que abarca a todas las artes y que es la de mostrar el proceso creativo, o el de mostrar los suficientes elementos para que se intuya, como ya vimos en relación a "El pasaporte".

En el poema que nos ocupa, se opta por un plural que incluye al narrador y al lector con ese "volvamos". Asimismo, igual que en otros poemas, como "Unos versos pedidos", de Cuanto sé de mí, aparece el hecho físico de la escritura, es decir, el momento en que se escribe y la razón por la que se escribe. Allí eran unos versos que una dama había pedido; aquí es "Ahora que escribo, pretendiendo/ dibujarte, sin otro afán/ que comprender y comprenderte,/ me acuerdo de tus ojos". Fuera ya de este hecho, en "Retrato de un concierto" interesa señalar la pervivencia, aunque con un mayor nivel de complejidad, de características que ya señalamos en otros libros de Hierro. La parte cuarta del poema señala el punto más alto de la presencia de lo sexual en Hierro, muy escaso, más escaso, por supuesto, que lo convencionalmente amoroso. Si nos quedáramos en la descripción del cuerpo de la mujer y de su deseo, podríamos decir que también en este aspecto

Hierro camina, aun en esta mínima expresión, junto a los poetas de la generación del 50⁵⁵, y sobre todo de los del 70, que, buenos hijos de su tiempo, llevan al poema una nueva y más abierta concepción de lo erótico. Enseguida percibimos que, aunque se nombre más claro, pervive esa concepción neoplatónica que comentábamos al tratar Con las piedras, con el viento, porque, tras los versos a los que nos hemos referido, añade: "Y un sabor/ a vino terrible de muerte,/ a animal que destruye el tiempo/ uniéndose al tropel oscuro"; y en los versos que van del 48 al 58, correspondientes a la quinta parte, de lo que se nos habla es de dos Solveig, la "desnuda por las habitaciones de la noche" y "la que escucha/ amparada por la campana de la música", en definitiva, "dos seres irreconciliables sucediéndose y borrándose/ sin que el uno deje en el otro su vestigio". Es la misma visión de la imposibilidad de unión de alma y cuerpo que tiene su centro en Con las piedras..., y que se repite en poemas como "Hotel", de Quinta del 42, o "Mambo", de Cuanto sé de mí, o "Yepes cocktail", ya del Libro de las alucinaciones. Se ve, una vez más, cómo las ideas no cambian, pero sí la perspectiva con que son mirados, lo que no es sino una forma de evolución ideológica a la par que poética.

Otro elemento que podemos señalar en "Retrato de un concierto" y que es continuación de algo que Hierro nos

ofrece desde sus primeros libros, es el de la posibilidad de entender el poema de diversos modos. Uno de ellos, el primero, es el de entender que el protagonista homenajea a Bach valiéndose de un tema amoroso, en el que distingue espíritu y cuerpo, para, así, señalar el carácter humanizado y trascendente de la música de Bach. Pero, a la vez, el poema puede ser entendido como la comunicación de una experiencia amorosa para la que el poeta se vale de la música de Bach como marco. Como tercera posibilidad, cabe entender que Solveig es un personaje en el que el protagonista se desdobra; así visto, el poeta habría unido lo musical y lo amoroso para que sirvieran de alegoría de un yo dividido, tema constante de la poesía de Hierro: un yo dividido que, en este poema, adquiere una nueva posibilidad, la de no ser ninguno de los dos, sino otro diferente: "Los dos seres que eras, miraban/ con los mismos ojos, distantes/ y fríos. No pertenecían/ a tus dos vidas, sino a otra/ que era tal vez la verdadera". Cuando el poema se lee en su totalidad, se acentúan las causas que llevan a valorar esta tercera posibilidad de lectura. Si lo hacemos, además, teniendo en cuenta la totalidad de la obra de Hierro, aumentan, en mayor medida, porque algunos poemas nos han acostumbrado a estos desdoblamientos, como podemos ver si recordamos "Tiempo mío sin mí", de Quinta del 42, o, mejor aún, "Vuelta", del mismo

libro, en el que la protagonista del poema es una voz femenina en la que se proyecta el yo⁵⁶. En todo caso, lo que importa resaltar es cómo similares elementos a los encontrados en otros poemas de libros anteriores se formulan ahora de manera diferente, aunque mantienen su esencia, e incluso ese tono íntimo basado en la utilización del simbolismo heterogéneo, del que Hierro no ha querido prescindir, convirtiéndolo en el centro de la última parte del poema. A esa diferencia, hay que añadir la de la racionalidad separadora de sueño y realidad, con la que Hierro construye una nueva posibilidad que añadir a las ya vistas para construir sus poemas de Libro de las alucinaciones. Un caso especialmente llamativo del mantenimiento del lenguaje irracionalista de los primeros libros, enmarcado ahora en nuevas estructuras y trabajado desde nuevas perspectivas, es el de "El rescate imposible". Como ya dijimos en su momento, podría estar incluido en cualquiera de los tres primeros libros, también incluso en Quinta del 42. Algo, sin embargo, los separa, y es el título que Hierro coloca delante de la segunda parte de las que divide el poema: "Ejemplos". De modo muy sutil, casi imperceptible, el poeta nos introduce en una perspectiva racional que aquí es distanciadora, en tanto que percibimos la presencia de un poeta que construye un poema, que nos

separa del lenguaje "cálido" de la composición para decirnos: "no olvidéis que estáis dentro de un poema". Sin embargo, el poema en el que más claramente se percibe esta realidad, con un lenguaje ya plenamente característico de Libro de las alucinaciones, es "El pasaporte" (452-455), como ya vimos.

8.2. Metapoesía e intertextualidad.

Aunque sin la destacada presencia que había alcanzado en un libro como Cuanto sé de mí, lo metapoético también está presente en Libro de las alucinaciones, si bien de manera diferente, porque ahora el tema lo vamos a encontrar enmarcado dentro de poemas no metapoéticos, salvo en el caso del ya comentado "Teoría y alucinación de Dublín". En las restantes ocasiones, el comentario surge al hilo del poema. Algunas de esas referencias ya han sido comentadas, como la referencia a su antiguo modo de poetizar en "Alucinación submarina"⁵⁷ (p. 410), o bien, a la necesidad de una poesía concebida como "documento", en "El pasaporte" (p. 454), o las continuas referencias al proceso creador en ese mismo poema, el más importante desde el punto de vista metapoético junto con "Teoría y alucinación de Dublín"⁵⁸. A ellas, podemos ahora añadir la referencia a la poesía como "tiempo abolido", en "Yepes cocktail" (p. 426), o la búsqueda insistente de la

palabra "azul" cuando la que se impone es "sombra", en "Alucinación en Salamanca"⁵⁹, o también las referencias a la creación musical, transferibles a la poética, en "Retrato de un concierto". Más significativas que las anteriores son las consideraciones sobre la insuficiencia de su lenguaje poético en "Historia para muchachos", como ya tuvimos ocasión de ver.

Si consideramos sólo estas alusiones, llegaríamos a la conclusión de que lo metapoético tiene menos relevancia en Libro de las alucinaciones que en otros libros de su autor, y que lo dicho por nosotros en relación a este tema en las páginas finales de nuestro análisis sobre Cuanto sé de mí, carecen ya casi de validez. Ambas cosas serían ciertas si sólo tuviéramos en cuenta las referencias directas en cada poema, pero Libro de las alucinaciones es un libro en el que lo intertextual tiene una gran relevancia, como también lo tenía en los sonetos de Cuanto sé de mí. Cuando hablamos de intertextualidad no sólo nos referimos a la posibilidad de relacionar poemas, sino también a la posibilidad incluso de que podamos entender algunos de los poemas de Libro de las alucinaciones como práctica de la teoría expuesta en "Teoría y alucinación de Dublín". Repetiremos una idea que mantenemos desde el inicio de este trabajo: cada poema puede ser entendido en sí mismo, es más, existe sobre todo en sí mismo; pero, a la vez, lo intertextual ofrece información secundaria

valiosa, sobre todo para el crítico, en el sentido en que le permite discernir con más claridad algunos aspectos. En este caso, nos ayuda a comprobar que la creciente racionalidad que originaba la mayor importancia de lo metapoético en Cuanto sé de mí, continúa presente en Libro de las alucinaciones, aunque enmascarada o amortiguada. Por ejemplo, podemos entender como referencia metapoética que determinados poemas repitan ideas similares a las expuestas en la segunda parte de "Teoría y alucinación de Dublín":

Imaginar y recordar se superponen y confunden; [...]	40
Me acuerdo de los árboles de Dublín... Alguien los vive y los recuerdo yo. [...]	45
(Imaginar y recordar me llenan el instante vacío.)	59
(pp. 396-397).	

Muchos de los poemas que componen el Libro de las alucinaciones, como "Alucinación en Salamanca" o "Retrato de un concierto", son ejemplo, puesta en práctica de la idea que exponen los versos que hemos reproducido. En el primero de los poemas mencionados, se vuelve a marcar explícitamente la identidad (o confusión) entre recordar y soñar:

[...] Recuerdo	36
----------------	----

ya con qué claridad-
lo que he soñado siempre
sin sospecharlo [...] (p. 407).

En el segundo, el narrador distingue las partes de sueño con las partes de realidad. En otros poemas, la referencia a las ideas señaladas del poema pórtico de Libro de las alucinaciones es más evidente, como en "Los andaluces", donde leemos.

[...] Yo no sé	61
si los veo, los recuerdo,	
los anticipo... [...]	
[...]	
Cuántos años hace de esto.	
O cuántos faltan para esto	75
que hace un momento viví	
por los caminos... [...] (p. 426).	

Del mismo modo, la confusión espacial entre lo recordado, lo soñado y lo vivido, reaparece en diversos poemas, y entre ellos destaca "Alucinación en América", entre un "acá" (España" y un "allá" (América) que terminan por confundirse, al tiempo que también se confunden los tiempos:

Este hervor cegador -¡bendito sea! borra una imagen que ocurre allá, en América: la agonía de un hombre que pronuncia palabras en un idioma incomprensible casi	75
para estos niños que lo velan allá, éstos que ahora aletean al sol de acá (p. 451).	

Lo ahora visto, a lo que se podrían añadir más ejemplos, viene a señalar que "Teoría y alucinación de Dublín" marca el punto más alto de interés metapoético en Libro de las alucinaciones, y que, a partir de este poema, determinadas referencias a las confusiones temporales, espaciales, o a las existentes entre lo vivido, lo imaginado o lo soñado, aunque, como es evidente, cada una de ellas tenga razón de ser en el poema, pueden ser entendidas, metapoéticamente, como una muestra de ese modo de hacer poesía que

[...] Es un espectro
que persigue a otro espectro del pasado: 65
el espectro del viento, de la mar,
del fuego -ya sabéis de que hablo-, espectro
que pueda hacer que cante, hacer que vibre
su corazón, para sentirse vivo (p. 397).

Lo intertextual, desligado ya de lo metapoético, aunque informe asimismo ahora sobre este aspecto, es también importante en el Libro de las alucinaciones, como también en otras obras de José Hierro, aunque adquiere más importancia en ésta, junto con Cuanto sé de mí, sin duda por la índole resumidora de éste, y por el valor que Libro de las alucinaciones posee como mirada retrospectiva hacia lo pasado. Aurora de Albornoz⁶⁰ ha señalado diversas notas de intertextualidad entre poemas de diversos libros y entre

poemas de un mismo libro entre sí. A las señaladas podrían agregarse otras menos importantes, como la alusión a Con las piedras..., en el poema "Con tristeza y esperanza", cuando se dice "Sobre su ruina edifica el amor,/ un amor hecho de esperanza,/ no de alma y cuerpo unidos, como ayer" (p. 458). También algunos poemas del libro, como ya se señaló, aunque sin la fuerza de los sonetos de la tercera parte de Cuanto sé de mí, mantienen un tono de recreación del lenguaje simbólico e irracionalista de los tres primeros libros de José Hierro. Son -ya se dijo anteriormente- "Renunciación", "El mar en la llanura", "Marina imposible", "El niño de la jaula vacía", en menor medida "Cestillo de flores", y, sobre todo, "El rescate imposible" (pp. 446-448), cuya primera parte dice así:

Invierno vestía de plata las lejanías. Primavera pulsaba sus verde. Estío bruñía la espada sangrienta. Otoño desencadenaba los torrentes de su tristeza.	5
Y él estaba siempre allí. Miraba lo imposible. (Han pasado cerca de veinte años.) Y él está ensimismado, ante la puerta infranqueable.	10
Estío funde su estatua de ola, viento, piedra. Y él está allí. Desnuda otoño su torso pálido de estrellas. Invierno oculta con su máscara la desolada calavera.	15

Y él está allí. Sigue allí, bajo
la invención de la primavera.
Desde allí mira no sé adónde,
caída la clara cabeza.

20

Quiero arrancarlo de su éxtasis
para reintegrarlo a la rueda
temporal, para darle vida.
(Olvidé que han pasado cerca
de veinte años. Olvidé
que ya no es clara su cabeza,
que ya no puede ser posible
que me escuche y que me comprenda (pp. 446-447).

25

Si rastreáramos por la obra de Hierro, posiblemente hallaríamos correlato para buena parte de las imágenes y símbolos presentes en este poema. Sin afán de exhaustividad, y volviendo sólo a Alegría y Quinta del 42 (los libros con los que, a nuestro juicio, más cercano se encuentra este poema), tenemos en ellos algún ejemplo desde el que podemos apreciar el carácter dialéctico de la obra de Hierro, es decir, la consideración de su propia obra como referente poético. Así, ese "Y és está siempre allí. Miraba/ lo imposible. [...]" recuerda algunos de los poemas de Alegría en los que aparece un enigmático personaje del pasado, como sucede, por ejemplo, en el poema "Interior":

Arriba, en la abierta ventana, de cara al poniente,
seguía él mirando.
Ya nadie sabía qué hacer, qué palabra
decir. Nadie quiso mirarle la frente dorada

donde pronto la luz, como un zumo de fruta, se haría
violeta. 20
(p.98)

"El rescate imposible" nos ofrece la misma imagen de alguien que imperturbablemente permanece mirando "lo imposible". Otro poema de Alegría, "El momento eterno", en el que el protagonista mira "al que yo he sido/ un instante olvidado/ de algún día de octubre" (p. 110), comunica una idea similar a la de "Quiero arrancarlo de su éxtasis/ para reintegrarlo a la rueda/ temporal, para darle vida" de "El rescate imposible". Es la misma idea que leemos en "El momento eterno", inmediatamente después de los versos antes citados:

Me duele su tristeza:
quisiera liberarle
de aquella pesadumbre;

pero somos la suma
de instantes sucesivos
que el tiempo no destruye. (p. 110).

15

Si leemos "El rescate imposible" en su totalidad percibimos que la dialéctica contenida entre el deseo de recuperar el pasado y la imposibilidad de conseguirlo, es su tema central, pero eso, en sí mismo, no dice nada, porque es uno de los asuntos principales de la poesía de Hierro. Lo que sí es significativo es que vuelva no sólo a la utilización de

un lenguaje similar al de sus primeros libros, sino, además, a iguales motivos a los empleados en un libro como Alegría. Incluso el final de las dos composiciones a las que estamos aludiendo se asemejan por la superposición temporal que plantean. En "El momento eterno", tras distinguir entre el yo del pasado y el yo del presente, el poema termina uniéndolos, incluso en el futuro:

Y cuando yo me muera
él seguirá viviendo
ceñiendo rosas fúnebres.

Sé que somos la suma
de instantes sucesivos.
Ceñimos rosas fúnebres.

30

(Miro: estoy en mi estela,
ceñiendo rosas fúnebres.) (p. 111).

En "El rescate imposible" sucede algo similar, con la diferencia de que ahora se produce la identificación entre la tercera persona de la que se ha hablado a lo largo del poema y la voz del narrador, mientras en "El momento eterno" el yo del presente siempre se había dirigido al yo del pasado:

Allí, y así, seguirá siempre,
ensimismado y triste, cerca
del sueño, lejos de la vida,
anclada su nave de nieblas.

60

¿Era a ti mismo a quien mirabas?
¿Te veías como aún no eras,
como serías, como soy, 65
criatura mía materna? (vv. 59-66, p. 448).

Como muy bien señala Albornoz, lo que demuestran estos ejemplos es "la unidad de conjunto de una obra"⁶¹, aspecto que, como ya sabemos, se ha señalado como característica de buena parte de la poesía de posguerra⁶², aunque, en un sentido amplio lo es de todas las épocas.

8.3. Referencias culturales en 'Libro de las alucinaciones'.

Un segundo aspecto al que hicimos referencia en las últimas páginas de nuestro estudio dedicadas a Cuanto sé de mí, el de las referencias culturales existentes en los poemas, aparece en el Libro de las alucinaciones, y con igual significación que entonces. Salvo en el caso de "Retrato de un concierto", en el que el asunto abarca diversas partes del poema, lo que encontramos en Libro de las alucinaciones son esporádicas referencias culturales que marcan un punto de distancia, un alejamiento emotivo con respecto a algún asunto íntimo relatado por el protagonista, en tanto que apelan a lo artístico o cultural para expresar vivencias personales. Así,

se menciona a Aquiles o a Julia Capuleto, en "Canción del ensimismado en el Puente de Brooklyn" (p. 406), o a Italia, en "Alucinación en Salamanca" (p. 407); San Juan de la Cruz y su poesía son centrales en "Yepes cocktail"; el mundo de la Roma antigua es el escenario de "Estatua mutilada"; "Al capitán Baroja en otoño" alude veladamente a la obra de Pío Baroja⁶³; un artículo de César González Ruano⁶⁴ sobre Carmen Amaya inspira "La fuente de Carmen Amaya"; en "El héroe" desfilan bailes como el "vals" o el "mádison" (pp. 437-438), y músicos que van desde Bach a Luis de Pablo (p. 438); las principales ciudades italianas y sus mejores artistas plásticos - Botticelli, Giotto, Tiziano, Miguel Angel, Donatello-, son mencionados en "Viaje a Italia" (p. 460).

Al lado de estos elementos, se percibe en Libro de las alucinaciones un incremento de alusiones a lo extranjero, cosa frecuente en algunos de los poetas de la generación del 50, y, por supuesto, imprescindibles para los de la del 70. Además de las ya citadas, puede verse lo dicho en la elección o mención de lugares⁶⁵: Dublín ("Teoría y alucinación de Dublín"), Brooklyn ("Canción del ensimismado...") Viena, Nueva York, París ("El héroe"), América ("Alucinación de América"), Londres ("El pasaporte"). También es significativo el nombre elegido para la protagonista de "Retrato de un concierto", Solveig, de fuerte resonancia nórdica⁶⁶.

Asimismo, destaquemos la introducción de palabras o frases en otras lenguas, como "cocktail" ("Yepes cocktail") o "what does he say?" ("Alucinación de América"), "Guide bleu" ("Viaje a Italia"), o el ya mencionado verso de Dante "nel mezzo del camin di nostra vita" ("Historia para muchachos"). Aunque no una enumeración exhaustiva, los ejemplos aducidos muestran que, aunque no numerosas, estas referencias aumentan con respecto a Cuanto sé de mí, donde ya existían. La razón de su aparición tiene mucho que ver con el crecimiento de la racionalidad en la poesía de Hierro (en tanto que la extrañeza que provocan en el lector, consiguen distanciar), así como con ese afán por abrirse a lo exterior detectable ya desde el inicio de la producción poética de la generación del 50⁶⁷.

8.4. Algunos títulos de poemas de 'Libro de las alucinaciones'.

Aunque escasos, algunos títulos de poemas de Libro de las alucinaciones sorprenden por la novedad dentro de lo que ha sido tónica general de la obra de José Hierro. En concreto son tres de ellos los que sugieren algún comentario pertinente al hilo de los razonamientos que estamos efectuando sobre el Libro de las alucinaciones; nos referimos

a "Teoría y alucinación de Dublín", "Yepes cocktail" y "Canción del ensimismado en el puente de Brooklyn". El primero de ellos resulta sin duda sorprendente por la introducción del primer vocablo del título, "teoría", término, en principio, alejado del lenguaje poético al que Hierro nos tiene acostumbrados, y ello, al lado de un vocablo relativamente opuesto al anterior, "alucinación", en cuanto que el primero sugiere sistematización y el segundo desorden, caos. Como segundo elemento sorprendente, tenemos esa preposición de, normal para "teoría", inhabitual para colocar al lado de "alucinación" el nombre de una ciudad. Cuando se lee el poema, la explicación del título se hace evidente, pero, aun así, también lo es el grado de distanciamiento que un título como el que comentamos indica sobre la materia poética, en tanto que el primer vocablo del título sugiere "análisis", "investigación", y ello resulta sorprendente en el conjunto general de la obra de Hierro, y, por supuesto, también en los poetas de su generación, aunque títulos como el comentado, o en esa línea, pueden verse en poetas del 50 y, desarrolladísimos en extensión y complicación, en los del 70. Algo similar podemos ver en un poeta de su misma generación poética, Carlos Bousoño⁶⁸, quien al analizar su propia obra poética posterior a Oda en la ceniza, señala dentro de los ejemplos de "análisis lógico de irrealidades",

lo que él llama "implicación del aserto doctrinal en que la metáfora se engendra"⁶⁹, es decir, que el título o el lema del poema contienen lo discursivo, y el poema se convierte en la consecuencia metafórica de uno de ellos o de ambos. Bousoño señala su poema "Decurso de la vida", de Las monedas contra la losa⁷⁰. El título del poema señalado de Libro de las alucinaciones es un caso similar al que estudia Bousoño, y en ambos casos la razón de su empleo es similar⁷¹.

En cuanto a "Yepes cocktail", la sorpresa deriva de la unión de dos términos tan distantes como los que forman el título, la ciudad castellana que vio nacer a San Juan de la Cruz, y uno de los términos que la lengua inglesa posee para designar una reunión de tipo social o festivo, para el que, además, se ha conservado la escritura inglesa, cuando en la cultura española es frecuente encontrarla castellanizada como "cóctel". Cada uno de esos términos posee en nuestro idioma una connotación muy extendida, el primero, en cuanto que nombre que designa a una ciudad castellana, puede ser asociado mentalmente a la sobriedad y austeridad con que se caracteriza el carácter castellano; el segundo, a lo frívolo, lo superficial, lo festivo encorsetado en normas sociales. Leído el poema, el título resulta ser un magnífico resumen de la visión contrapuntística que aquel nos ofrece entre vida auténtica y vida falsa, pero lo que ahora nos interesa

resaltar es que Hierro elija para el poema un título que, como el anterior, sorprende en sí mismo por las razones que hemos comentado.

Con respecto a "Canción del ensimismado en el puente de Brooklyn", lo más llamativo es su resonancia lorquiana, y no tanto porque muchas veces lo neoyorquino en la literatura española suene a Lorca, debido a la inmensa popularidad de su Poeta en Nueva York, sino, más concretamente, porque Lorca, en este libro, titula uno de sus poemas "Ciudad sin sueño (Nocturno del Brooklyn Bridge)"⁷². Dionisio Cañas⁷³, en las notas a pie de página de su edición de Libro de las alucinaciones, señala que, según el propio poeta le comunicó, el texto está relacionado con la lectura de una novela de Constant W. Gheorghiu, Le Vingt-Cinquieme Heure. Aun así, José Hierro, que conocía sin lugar a dudas la obra de Lorca, aunque aún por esas hechas no la ciudad de Nueva York⁷⁴, no puede ignorar los ecos lorquianos de ese título. Nos interesa esa resonancia por lo que tiene ya de manifestación explícita del reconocimiento de un modo de irracionalismo poético que, en teoría, fue rechazado por Hierro en sus inicios⁷⁵, y porque hacia ese período de la poesía española estaban volviendo sus ojos las jóvenes generaciones, a las que Hierro, como se ve, acompaña, incluso a la hora de poner título a los poemas. En otros poetas, este gusto por lo

extranjero que abarca también al título, la búsqueda de la sorpresa o de la ironía desde el comienzo mismo el poema (el título), la tendencia a ofrecer títulos minuciosos (en algún sentido, el último señalado de Hierro lo es), será más evidente, pero, en todo caso, no deja de ser significativo que en Hierro aparezcan estas características, que los poemas de Agenda desarrollarán más ampliamente.

8.5. El irracionalismo.

Las formas que el irracionalismo poético manifiesta en Libro de las alucinaciones son similares a las aparecidas en otros libros de su autor, como ya hemos ido comprobando en los comentarios realizados sobre algunos poemas del libro. No obstante, el irracionalismo de carácter lógico que preside buena parte de los poemas conduce, como se ha visto también, no a una mayor proliferación del fenómeno irracionalista, pero sí a su complicación. En primer lugar, conviene volver a distinguir entre lo que racionalmente se capta como irracional, y lo que se manifiesta poéticamente de modo irracional, es decir, recurriendo a la expresión poética basada en una comunicación que sugiere más que dice, que omite elementos cuyo hueco el lector está obligado a imaginar, que desplaza atributos de unos a otros objetos, que

superpone espacios y tiempos. Aurora de Albornoz⁷⁶, en sus diversos trabajos sobre la obra poética de José Hierro, ha realizado el trabajo más serio y completo para explicar las características de la expresión poética de nuestro autor, y a ellos remitimos también, y sobre todo, para el caso de Libro de las alucinaciones. Por nuestra parte, cabe añadir que esta obra, y carecería de sentido enumerar ejemplos ahora, porque ya se ha hecho más arriba, abunda en símbolos heterogéneos y homogéneos, en imágenes visionarias y visiones, en contextos de visualización ausente, en superposiciones y yuxtaposiciones espaciales y temporales, en adjetivos desplazados. La impresión que todo ello produce, sin embargo, es bien diversa de la que los mismos procedimientos imaginarios producían en libros anteriores, incluso con respecto a Cuanto sé de mí. La siguiente afirmación sería difícil de demostrar, pero, no obstante, no carece por completo de sentido: lo que en libros anteriores parecía espontáneo y natural, ahora parece trabajado y premeditado. Se trata de una impresión, no de una realidad, es decir no pretendemos decir que la obra primera de Hierro surgiera espontánea, sino que ofrecía una mayor sensación de naturalidad expresiva; no se afirma tampoco que esta última esté completamente impregnada por esa impresión de elaboración, pero sugiere esa idea. No se trata de que el

lector capte la naturaleza concreta del artificio, sino que, como ya sucedía en determinados poemas de Cuanto sé de mí, note que hay artificio. Lógicamente, este hecho se relaciona con el crecimiento de la racionalidad, así como con la idea anteriormente señalada de una poesía en la que podía , o incluso debía, captarse el engranaje, el proceso. Sucede cuanto decimos en algunos de los poetas de los 50, como José Angel Valente, pero muy especialmente en los poetas de los 70, y, en especial, en los más fuertemente culturalistas, o mejor, en su primer momento, de inspiración marcadamente culturalista. Sería difícil demostrar una impresión, pero repárese en cómo a diferencia de los poemas anteriores de Hierro, a partir de Cuanto sé de mí, el poema necesita con frecuencia de una lectura crecientemente atenta. No sucede ello por la dificultad del irracionalismo poético, cuya misión consiste en la sugerencia que, si acaso, sólo el crítico quiere descifrar de forma racional, sino porque, voluntaria y explícitamente, se complican, se confunden, se tornan ilógicas las ideas que se comunican, a lo que se suma la complicación de la frecuente expresión de aquellas mediante procedimientos poéticos irracionalistas. Es en este sentido en el que, como anteriormente dijimos, debe entenderse la presencia de lo metapoético en Libro de las alucinaciones: en que determinados poemas parecen la

ilustración, desde la racionalidad, de esa poética de la irracionalidad que José Hierro formula en "Teoría y alucinación de Dublín". Los poemas de Agenda confirmarán esta impresión.

NOTAS

1. Editora Nacional, Madrid, 1964.
2. V. Gonzalo Corona, Realidad vital y realidad poética..., op.cit., p. 187.
3. Aurora de Albornoz, "Introducción", art.cit., p. 13.
4. V. Aurora de Albornoz, José Hierro, op.cit., pp. 49-54, y Gonzalo Corona, Realidad vital y realidad poética..., op.cit., pp. 196-198. Para este asunto, resulta interesante la lectura del artículo de Hierro "Una divagación", en La estafeta literaria, 208, 1961, p. 7, y el comentario del mismo realizado por Gonzalo Corona en las páginas arriba mencionadas.
5. Por señalar algún caso concreto, véase cómo Stixrude, a propósito de "Si soñaras siempre, si amaras", de Alegría, señala "The struggle between free impulse and implacable reflection would have a perfect solution in art, if the two sides of the poet's nature could co-exist rather than endlessly replacing each other" ("The road to Plaza sola: an Introduction to the Poetry of José Hierro", art.cit., p. 219). Douglass M. Rogers, por su parte, señala en "Nombrar perecedero", de Cuanto sé de mí, un "conjuro verbal" bergsonian, machadiano, proustiano, por el que mediante la palabra se "produce el efecto de una aprehensión de vida pasada" ("Posturas del poeta ante su palabra en la España de posguerra", art.cit., p. 60). En general, como en distintos momentos de este trabajo se ha visto, puede concluirse que en la obra de Hierro, y de forma paulatinamente creciente, la palabra, como afirma Dámaso López ("Formas de conocimiento", art.cit., p. 49), al tratar Cuanto sé de mí, tiene un efecto taumatúrgico o balsámico.
6. Aurora de Albornoz, José Hierro, op.cit., p. 49.
7. Reiteradamente, se ha señalado el autobiografismo de la poesía de Hierro, como puede verse en Douglass M. Rogers, A Study of the Poetry of José Hierro..., op.cit., pp. 119-142; José Olivio Jiménez, "La poesía de José Hierro", pp. 185, 190, 238, 294, 325; José Luis Cano, "La poesía de José Hierro: de Tierra sin nosotros...", art.cit., pp. 93-103; Emilio E. de Torre, José Hierro: poeta de testimonio, op.cit., pp. 129-184; Dionisio Cañas, "Introducción", art.cit., pp. 12, 37 y 57-58; Susana Cavallo, La poética de José Hierro, op.cit., pp. 124-126; Gonzalo Corona, Realidad vital y realidad poética..., op.cit., passim.
8. "Introducción", art.cit., pp. 57-58 y 70.

9. "Prólogo", en "Yannis Ritsos. Sonata al claro de luna", en Peña Labra, 50, primavera 1984, p. 22.
10. En 1961, un año antes de la publicación de Poesías completas, en la que ya aparecían diversos poemas de lo que sería Libro de las alucinaciones, José Hierro escribe: "Esta es una de las tragedias del que crea: que trata de perpetuar la vida en la obra. Pero cuando vida y obra se cotejan, se da cuenta de la limitación, de la inutilidad del arte, por lo menos para el mismo que lo usa" ("Una divagación", art.cit., p. 7).
11. V. su José Hierro, op.cit., p. 52.
12. Como afirma Cavallo, "en última instancia, ni la vida ni la poesía pueden rescatarle de su destino" (La poética de José Hierro, op.cit., p. 39).
13. Luisa García Conde e Isabel Lozano-Renieblas señalan que "la dimensión estética apunta hacia la ucronía y la dimensión vital -moral, cognoscitiva- hacia el pasado" ("Símbolos del tiempo en las 'alucinaciones' de José Hierro", en Barcarola, 39, abril 1992, p. 151).
14. "Introducción", art.cit., p. 71.
15. "Aproximación a la poética de José Hierro...", art.cit., p. 70.
16. "La edad de Hierro", en Cuadernos hispanoamericanos, 502, abril 1992, p. 67.
17. The Poetry of José Hierro, op.cit., p. 159.
18. Cañas afirma que la poesía de Hierro se orienta, desde sus inicios, "hacia una suerte de cubismo emocional donde se entregan los elementos básicos, las aristas de una autobiografía sin darnos su forma real, su identidad total" ("Introducción", art.cit., p. 70). Luce López-Baralt señala también, entre otras cosas, el carácter cubista de la poesía de José Hierro ("Poesía como exploración de los límites...", art.cit., p. 409). Por otra parte, María Luisa Cooks dedica su tesis a demostrar la raíz futurista de la poesía de Hierro (Time in the Poetry of Antonio Machado and José Hierro, op.cit.).
19. La popularización de este tipo de estructuras ha facilitado la comprensión para el lector y espectador común de las creaciones vanguardistas literarias y plásticas que tanto influyeron en las nuevas técnicas cinematográficas. Estas, así, les han devuelto el

favor, y hoy podemos ver cómo el cine influye en la literatura, cosa que se percibe con claridad en la novela occidental del siglo XX, y también en la poesía, como ha visto Jorge Urrutia (Imago Litterae, Alfar y Padilla Libros, Sevilla, 1984), quien, por cierto, destaca, el influjo de lo cinematográfico en un poema como "Yepes cocktail", de Libro de las alucinaciones (ibíd., pp. 64-65).

20. Diego Jesús Jiménez lo explica así: "El poeta en 'Nocturno', plantea algo misterioso sin intentar descubrírnos lo que hay al otro lado, darnos explicaciones inútiles, porque lo que nos ofrece es, precisamente, la verdad última de alguna vivencia concreta, desde donde el secreto profundo y misterioso de la poesía nos es entregado magistralmente [...] Para adentrarnos en el reino de lo misterioso sólo el lenguaje de nuestra propia emoción nos es útil" ("Nocturno", art.cit., pp. 78-79).

21. Aurora de Albornoz, a partir de lo que ella juzga términos reales del poema, habla de "alucinación testimonial" o "testimonio velado" ("Aproximación a la poética de José Hierro...", art.cit., p. 72). A nuestro juicio, ninguno de los elementos del poema nos permitiría referirlo, ni siquiera en parte, a lo que, tradicionalmente, se entiende como testimonio. Estamos con Brown cuando afirma que "Nocturno" "is perhaps the hardest alucinación to unravel" (The Poetry of José Hierro, op.cit., p. 153).

22. The Poetry of José Hierro, op.cit., p. 155.

23. Félix Grande, por el contrario, señala que "en la historia de la imaginación poética, unida a la historia del surrealismo, quizá no exista un poema más hermoso que el 'Nocturno' de José Hierro" ("Alegoría para un gentilhombre", art.cit., p. 39).

24. Lo señala en relación a Quinta del 42 ("Introducción", art.cit., pp. 26-28).

25. Véase Bonnie M. Brown (The Poetry of José Hierro, op.cit., p. 147), y Susana Cavallo (La poética de José Hierro, op.cit., pp. 133-134).

26. "Ensayo de autocrítica", art.cit., p. 202.

27. The Poetry of José Hierro, op.cit., p. 147.

28. "La ciencia ficción en la poesía de José Hierro", en Monographic Review/ Revista monográfica, III (1-2), 1987, pp. 100-106.

29. Ibíd., p. 105.

30. En 1987, declara: "[...] he estado toda mi vida intentando hacer verso libre [...] he tardado mucho en cogerle la cadencia al verso libre y, en cierto modo, eso que está en el Libro de las alucinaciones no es tan verso libre como puede parecer" ("Una entrevista con José Hierro", art.cit., p. 420). En algunos casos, como afirma Isabel Paraíso, "[...] el resultado es un poema en prosa [...]" ("Análisis rítmico de la poesía de José Hierro", art.cit., p. 64), aunque, a veces, con lo que nos encontramos, es con auténtica polimetría (v. Susana Cavallo, "Consonancia y disonancia: el virtuosismo prosódico de José Hierro", art.cit., p. 299-300). Sobre los procedimientos rítmicos de Hierro, y, en particular, de Libro de las alucinaciones, véase, además de los trabajos citados: Douglass M. Rogers (A Study of the Poetry of José Hierro..., op.cit., pp. 268-315); Aurora de Albornoz (José Hierro, op.cit., pp. 57-75); Dionisio Cañas ("Introducción", art.cit., pp. 76-77).

31. Aunque no es nuestro propósito efectuar un análisis estilístico de los poemas, debe repararse en esta peculiar forma de adyacencia, en la que dos sustantivos aparecen unidos, sirviéndose mutuamente de modificador adjetival. No es un procedimiento nuevo en Libro de las alucinaciones, sino frecuente ya desde Quinta del 42 ("manos olas", p. 313) y Cuanto sé de mí ("vino recuerdo", p. 342; "vivir otoño", p. 350; "mano primavera", p. 361). Otros ejemplos de este fenómeno en Libro de las alucinaciones son: "torres peñas", p. 408; "velas nubes", p. 430).

32. "Introducción", art.cit., p. 16.

33. De este poema, tenemos la suerte de contar con unas palabras del propio poeta en las que señala el hecho real provocador de la emoción de la que nace el poema: "Había nacido [Carmen Amaya], o por lo menos vivido, en Barcelona, en el barrio de Somorrostro, y en una ocasión le dedicaron un monumento [1959], y ya era una artista famosa. Esto es como si hablase Carmen Amaya, y siempre dentro del juego de tiempos de este libro, verán ustedes que es, primero, ella quien habla, y en segundo lugar, que al finalizar el poema es ella que ha vuelto a la infancia. Contaba César González Ruano con una espléndida prosa, cómo ese día, después de los discursos de las autoridades, ella tuvo que responder, y lo que hizo fue, pues, separarse un abrigo espléndido de pieles, quitarse unos guantes elegantísimos y, entonces, se mojó las manos y estuvo llorando, jadeando y mojándose con el agua de la fuente" ("Lectura comentada de poesía", art.cit., pp. 437-438). La prosa a la que alude de González Ruano es un artículo escrito con motivo de la

muerte de la bailaora ("Carmen Amaya", en Abc, 20 noviembre 1963, apud Dionisio Cañas (ed.), José Hierro, Libro de las alucinaciones, op.cit., p. 133n.). Por otra parte, el tono conversacional de las palabras de Hierro, así como algunos defectos de concordancia, obedecen a que son la transcripción literal de una conferencia dictada por el poeta.

34. Dionisio Cañas nos informa de su ciudades y fechas de nacimiento y muerte: Barcelona, 1920; Bagur, 1963 (en José Hierro, Libro de las alucinaciones, Madrid, Cátedra, 1986, p. 133n.).

35. Aunque no es el tema de nuestro trabajo, resulta interesante comprobar la progresiva importancia que va cobrando lo infantil, como símbolo de pureza, en la obra de Hierro. En Libro de las alucinaciones, además de estos versos de "La fuente de Carmen Amaya", podemos reparar en el poema "El niño de la jaula vacía", en el que el hijo que ha liberado unos pájaros es "símbolo/ del rompe que rompe sus cárceles" (p. 432); o en "Con tristeza y esperanza", en el que el narrador habla de "el niño que hay en mí" (p. 458).

36. Teoría de la expresión poética, op.cit., I, pp. 404-406. En la p. 406, expone Bousoño las diferencias entre superposición y yuxtaposición temporal.

37. Ibid., p. 405.

38. Ibid., p. 406.

39. Sobre este y otros aspectos del poema, pueden verse las páginas que Bonnie M. Brown (The Poetry of José Hierro, op.cit., pp. 130-134) dedica a su comentario.

40. Aunque referido a "Teoría y alucinación de Dublín", puede resultar interesante consultar para este aspecto el análisis que sobre el tiempo en ese poema realiza María Luisa Cooks (Time in the Poetry of Antonio Machado and José Hierro, op.cit., pp. 126-147).

41. Repárese, por ejemplo, en los versos 85-88 del poema que reproducimos a continuación. No obstante, vistos en su contexto, las diferencias con el yo de los románticos se evidencian claramente.

42. Susana Cavallo afirma: "Se describe en él ["Historia para muchachos"] a un personaje desde diversos puntos de vista: el de los jóvenes para quienes el hombre sentado al borde del mar es un viejo inútil y fastidioso; el del hablante que contempla a los jóvenes y reproduce su conversación con fidelidad, y el del sujeto

mismo, que hace un repaso de su vida en forma de monólogo interior, mientras habla de sí mismo en tercera persona, adoptando hasta la mirada y el gesto irónico de los jóvenes. Por si eso no fuera suficiente, el poema se complica: la triste relación de pequeños empleos, subrayada con la letra cursiva, corresponde con cierta aproximación a la experiencia personal de Hierro." (La poética de José Hierro, op.cit., p. 112). Por nuestra parte, no vemos lo señalado por Cavallo, ni en lo relativo al perspectivismo, ni al monólogo interior, ni a la complicación del poema por el hecho de que, en cursiva, se detallen hechos reales de la vida del poeta.

43. Es el verso primero del canto I de "El infierno" (Divina Commedia. Inferno, op.cit., canto I, verso 1).

44. También podría interpretarse, según señala Dionisio Cañas, como "un intento de quitarle dramatismo a una narración emocionante de su vida: y aquí estamos ante una máscara de falsa ironía" ("Introducción", art.cit., p. 62).

45. "Introducción", art.cit., p. 62.

46. Desde finales de los años cincuenta, y sin prescindir de su función social, pero relegándola, la arquitectura desvía su centro de atención hacia la estructura en sí misma. Es un momento en que se desea hacer patente que el edificio existe en tanto que es sostenido por una estructura, que ahora se enseña, llegando a casos tan extremos como el del famoso Centro Georges Pompidou, de París, en el que la misma decoración del edificio está constituida por todo aquello que hasta ese momento se ocultaba: ascensores, cables, ensamblajes; de ese modo, el foco de atención se centra en lo estructural (v. Peter Gössell y Gabriele Leuthäuser, Arquitectura del siglo XX, Taschen, Köln, 1991). La poesía de Hierro, en una dirección totalmente alejada del canto a lo tecnológico en el que derivará esta corriente arquitectónica, participa con ella de unos mismos presupuestos iniciales.

47. Carlos Sahagún, en su comentario del poema, señala que el poema es "uno de los ejemplos más nobles de nuestra mejor poesía social" ("El pasaporte", en VV.AA., Encuentro con José Hierro..., op.cit., p. 136). Ahora bien, Sahagún se refiere a lo social en un sentido amplio: "El poeta acaba convirtiéndose en la conciencia de todas las víctimas de aquella situación" (ibíd., p. 135).

48. También podrían rastrearse ejemplos entre los poetas sociales, pero encontraríamos que la intención sería diversa.

49. En "Plaza sola", de Quinta del 42, encontramos un procedimiento menos evidente, pero, a la postre, igual, cuando, tras describir la plaza y su estado de ánimo, el protagonista, variando el tono, afirma: "Borro los pájaros. Enciendo/ un cáliz de oro ante una acacia" (p. 261).

50. "Los novísimos: la tradición como ruptura...", art.cit., p. 11.

51. "Introducción", art.cit., p. 66.

52. Se trata de uno de los más importantes poemas de Libro de las alucinaciones, del que ya se han realizado magníficos comentarios, lo que nos exonera de volver sobre él. Entre otros trabajos, sobre "Alucinación en Salamanca" puede verse el análisis que de él realiza José Olivio Jiménez, en "La poesía de José Hierro", art.cit., pp. 311-326.

53. V. Bonnie M. Brown (The Poetry of José Hierro, op.cit., p. 146), quien lo relaciona también con "Sinfonietta a un hombre llamado Beethoven", del mismo libro.

54. Sobre este aspecto puede verse Douglass M. Rogers, A Study of the Poetry of José Hierro..., op.cit., pp. 293-295, así como Dionísio Cañas, "Introducción", art.cit., pp. 40-41, y María Pilar Palomo, "Testimonio y alucinación (o 'reportaje alucinado')", art.cit., pp. 97-98

55. V. "La poesía de Francisco Brines", art.cit., pp. 39-40.

56. V. Aurora de Albornoz, José Hierro, op.cit., p. 116.

57. Bonnie M. Brown señala que "'Alucinación submarina' es un ejemplo soberbio de poema en que el mar se convierte en metáfora extendida del mundo de la expresión poética" ("La metapoesía de José Hierro", art.cit., p. 3).

58. Véase, a este respecto, el comentario que sobre este poema desarrolla Bonnie M. Brown ("La metapoesía de José Hierro", art.cit., p. 3).

59. Véanse también los versos finales del poema (100-114). Luisa García Conde e Isabel Lozano-Renieblas señalan que "esta búsqueda le lleva a introducir en su poesía el lenguaje metapoético" ("Símbolos del tiempo en las 'alucinaciones' de José Hierro", art.cit., p. 161).

60. José Hierro, op.cit., pp. 123-125.

61. Ibíd., p. 125.

62. Como ilustración, véase, por ejemplo, un ejemplo de intertextualidad entre dos poemas de dos libros diferentes de Jaime Gil de Biedma. En "Canción de Aniversario" de Compañeros de viaje, leemos: "Nada hay tan dulce como una habitación/ para dos" (Las personas del verbo, op.cit., p. 47) , y en "Canción de aniversario", de Moralidades. "porque no hay en la tierra, todavía/ nada que sea tan dulce como una habitación/ para dos, si es tuya y mía" (ibíd., p. 108). Pero, claro, eso mismo lo encontramos en otros muchos poetas de otros periodos, por ejemplo, en Rubén Darío, cuando inicia sus Cantos de vida y esperanza aludiendo a sus dos libros anteriores: "Yo soy aquél que ayer no más decía/ el verso azul y la canción profana" (Páginas escogidas, edición de Ricardo Gullón, Cátedra, Madrid, 1979, p. 91).

63. V. Dionisio Cañas (ed.), Libro de las alucinaciones, op.cit., p. 131n.

64. V. nota 33.

65. Por supuesto, las referencias a la geografía nacional son más numerosas. Lo que tratamos de mostrar no es el predominio de lo extranjero, sino su incorporación.

66. Según informa Cañas (José Hierro, Libro de las alucinaciones, op.cit., p. 119n.), Solveing es la protagonista Peter Gynt, de Ibsen, pieza teatral a la que, posteriormente, pondría música E.H.Grieg., aunque, como también informa Cañas, Hierro le declaró que el único motivo del empleo de este nombre era su tipismo nórdico.

67. Una de las acusaciones de Barral a Bousoño por su Teoría de la expresión poética era, precisamente, "la total ausencia de muestras de poesía no castellana" (Los años sin excusa, Barral editores, Barcelona, 1978, p. 64). Como muestra de ese interés de los del 50 y, posteriormente de los del 70, por lo extranjero, puede verse la nómina de autores cuyos versos son citados en la primera obra de Gil de Biedma, Compañeros de viaje (en Las personas del verbo, op.cit.): Wordsworth, Paul Eluard, W.H. Auden. Hierro, en este aspecto, seguirá citando en Libro de las alucinaciones a sus poetas de siempre: Lope de Vega, Quevedo, San Juan de la Cruz.

68. V. "Ensayo de autocrítica", op.cit., pp. 192-202.

69. Ibíd., pp. 197-199

70. Ibid., p. 198.

71. Repárese en que no se trata simplemente de que el título o el lema del poema proporcionen la clave del poema, porque eso puede verse, aunque no muy frecuentemente, en poemas anteriores de Hierro, como "Sólo la muerte", de Tierra sin nosotros. Se trata de que el título o el lema contengan un carácter discursivo, en principio no poético, que después contradice el tono del poema.

72. Federico García Lorca, Poeta en Nueva York, edición de María Clementa Millán, Cátedra, Madrid, 1987, pp. 151-155.

73. Op.cit., p. 103n.

74. V. ibid., p. 103n, y Rafael Bordao, "Entrevista con José Hierro", art.cit., p. 38.

75. V. Gonzalo Corona (Realidad vital y realidad poética..., op.cit., pp. 87-90) para observar los cambios de opinión de José Hierro respecto a los poetas del 27. A ello, añádanse dos declaraciones más de Hierro sobre Lorca. La primera es una declaración desde el presente sobre su valoración pasada, en la que confiesa que "Lorca era un poeta que posiblemente, sabiendo toda su grandeza y su importancia, no nos gustaba demasiado" (Emilio E. de Torre, "Una entrevista con José Hierro", art.cit., p. 428); la segunda es la inclusión de Lorca entre los poetas de los que se considera deudor (Almudena Guzmán, "José Hierro: 'Ya no tengo tanto miedo al ridículo'", art.cit., p. IX).

76. V. "Aproximación a la poética de José Hierro...", art.cit., pp. 47-85; "Aproximación a la obra poética de José Hierro...", art.cit., pp. 273-290; "Introducción", art.cit., pp. 7-30; sobre todo, José Hierro, op.cit., pp. 77-110, y especialmente pp. 111-120.

9. Agenda (1991¹).

Tras veintisiete años de relativo silencio, José Hierro publica en 1991 Agenda, un libro que comenzó a escribirse, según la cronología² que precede a la obra, en 1975. Gonzalo Corona, en su reseña de la obra, señala que, más que Agenda más que un nuevo libro, es "una selección de la producción poética de José Hierro durante estos veintisiete últimos años"³. En efecto, no puede hablarse, en un sentido estricto, de Agenda como un libro nuevo, pues la mayoría de los poemas ya habían sido publicados con anterioridad⁴, incluso acompañando, como apéndice, algunas antologías de Hierro⁵ de amplia difusión. No obstante, lo innegable es que José Hierro ha querido darle a esa selección la unidad de un libro, y no nos referimos, claro está, al hecho físico, sino a la ordenación de esos poemas. En la mayoría de las ocasiones, ignoramos si un determinado libro de poesía ha sido escrito o creado pensando previamente en su existencia como tal, o si, por el contrario, el poeta, selecciona y ordena posteriormente sus poemas para que constituyan un libro. En el caso de Hierro, la única, y no excesivamente relevante diferencia, la constituye el hecho de que esos poemas se hayan ido publicando, pero también sucede eso con el Libro de las alucinaciones, muchos de cuyos poemas habían visto la luz en Poesías completas⁶. El lector se encuentra ante una obra ordenada en cinco partes: un prólogo ("Prólogo con libélulas

y gusanos de seda"), un epílogo ("La casa") y tres partes centrales: "Cuánto nunca", "Cinco cabezas" y "Nombres propios". No obstante esta ordenación, la lectura del libro provoca la idea de falta de unidad⁷, al contrario que la producida por la mayoría de sus libros anteriores. Agenda parece el resultado de una labor antológica, lo que, en efecto es, si hacemos caso, y debemos hacerlo, a la opinión ya comentada de Gonzalo Corona. Es fácil suponer el esfuerzo de selección realizado por el autor, sobre todo si tenemos en cuenta algunas de sus declaraciones sobre los poemas de este libro. Al poco de salir a la luz la antología preparada por Aurora de Albornoz⁸, que incluye unos poemas bajo el título de "Agenda", y ante la pregunta de si suponen una nueva etapa, declara: "No. Son poemas que pertenecen a la etapa anterior y que yo no había incluido en mis últimas poesías completas por parecerme una reiteración"⁹. En 1987, habla así de los poemas que Aurora de Albornoz publicó en 1978 en Cuadernos Hispanoamericanos¹⁰:

He dejado de escribir poesía. Precisamente eso, al decir "Compasivamente en la noche", es un verso que han tomado de uno de los poemas. Esos eran como una serie de poemas que yo tenía, y tengo, y según irá a aparecer así se llamará, se llama [sic] Agenda. Lo de Agenda tiene un poquitín la idea, vaga, de que eso no sea un libro unitario. No porque yo pretenda hacer un libro que no tenga unidad, sino sencillamente que es un poquitín como si fuese un diario, un libro de apuntes. Yo he escrito unos cuantos poemas como que [sic] los iba poniendo ahí. Esos, ahora, yo no los quería

publicar. No me parecían ridículos, ni mucho menos, claro. Si no, los hubiera roto. Pero no me gustaban. No me complacían, no me satisfacían.

Entonces, Aurora de Albormoz para uno de los prólogos de una antología mía me preguntó si yo tenía cosas... Sí digo, éstas, pero no me satisfacen. Para estudiar los procedimientos expresivos, etc., le di estos poemas, e hizo un trabajo. [...] Entonces los poemas son una especie, no de borradores exactamente porque estaban muy trabajados, pero poemas que a mí no me complacían¹¹.

Estas dos declaraciones evidencian las dudas de José Hierro, a las que hay que sumar una del mismo año de la publicación de Agenda, en la que, al recordar el modo en que se publicaron esos primeros poemas del libro, afirma: "pensaba que, tal vez, lo que estaba haciendo con ellos era sobrevivirme a mí mismo"¹². A este respecto, las reseñas publicadas en periódicos y revistas, en su mayoría, coinciden en señalar la continuidad¹³ de Agenda con la poesía de anteriores libros, y, sobre todo con Libro de las alucinaciones, aunque otras, aun admitiendo aquélla, señalan su superación¹⁴. En las páginas que siguen, se verá que ello es cierto también desde la perspectiva de estudio que mueve el presente trabajo, o mejor, podremos considerar que Agenda es una superación de su anterior trabajo sólo desde la perspectiva con la que estamos estudiando la poesía de José Hierro desde este trabajo, aunque algún poema concreto, como "Brahms, Clara, Schumann" hubiera podido figurar en Cuanto sé

de mí o Libro de las alucinaciones, pues, realmente, en poco difiere de poemas como "Sinfonietta a un hombre llamado Beethoven" o "Retrato de un concierto".

9.1. Recreación del tono poético inaugurado en 'Tierra sin nosotros', desde la perspectiva de la contención expresiva.

Algunos de los poemas de Agenda, casi todos los de la primera parte, recuerdan en el tono a otros de Hierro que aparecen ya desde Tierra sin nosotros y que continuarán haciéndolo hasta Libro de las alucinaciones, aunque ya en este libro, como en Cuanto sé de mí, y como ya se comentó, la razón de su presencia obedezca, con frecuencia, a la voluntad de recrear un tono poético que se identifica nostálgicamente con el pasado. En Agenda, continúa ese tono, pero ganado ahora por la contención¹⁵. Los poemas en los que esto es más claro son: "Desafío en Valencia", "Viejo San Juan", "De otros mares", "Puerto de Gijón", "Habanera en Bermeo", "Ría de Bilbao" y "Palma de Mallorca", publicados todos ellos, salvo "Viejo San Juan, por vez primera en 1988 y 1989¹⁶. En todos ellos, la melancolía y la nostalgia se expanden, aun sin ser nombradas, a través de una sugerencia que ahora se contiene en su tono y en su expresión poética. Podemos verlo en "Palma

de Mallorca".

Algo ha ocurrido, o va a ocurrir muy pronto,
o está ocurriendo en este mismo instante.
(Sólo las olas saben el secreto,
sólo las olas,

y lo proclaman con sus arpas blancas, 5
con sus erguidos cánticos salobres,
silbeando con sus esmeraldas:
celeste enigma.)

Arden las ascuas de la amanecida, 10
incendian las amarras del navío,
-carne de llama congelada, piedra
parpadeante-;

catedral que navega hacia otro tiempo,
hacia otro cielo, hacia otro reino extraño.
Se inclina sobre el agua, se recuerda: 15
sueña que existe¹⁷.

Además de la captación del momento en el que, en el amanecer, un barco se hace a la mar, el final del poema presenta a un narrador que se proyecta en ese barco, con el que se identifica. El poema, retroactivamente, comienza a funcionar como un símbolo heterogéneo, y lo hace a través de elementos como el mar y las olas -unidos siempre en Hierro a una idea de vida-, el amanecer y sus colores. Son todas ellas cosas que encontramos desde Tierra sin nosotros, pero es justo reconocer que ahora el poeta que se vaciaba (como nos decía en "Alucinación submarina", de Libro de las alucinaciones) "a través de unas pálidas palabras/ a las que

daba vida el son más que el sentido..." (p. 410), aparece muy velado. Por ejemplo, hemos dicho que entendiendo como símbolo heterogéneo el poema, podemos ver que éste también nos habla de aquél que capta la escena (el yo narrador), pero en este poema el yo se contiene, no aparece explícitamente. Por el contrario, el poeta, en cuanto que creador, es más visible en este grupo de poemas, y, por supuesto, en el que comentamos, que en aquellos a los que se asemejan de libros anteriores; en otras palabras, digamos que se hace visible el artificio, que la palabra cobra -aunque siempre la ha tenido en José Hierro- una mayor importancia, que ahora la palabra se hace principal protagonista del poema. Sorprende el guilleniano verso resumidor de la imagen de las olas como "celeste enigma"; sorprende la conseguida imagen del navío como una "catedral que navega hacia otro tiempo", y la quietud que el poema sugiere, derivada de un ritmo calculadísimo (no en vano Hierro elige la estrofa sáfico-adónica), lineal, tan sólo roto en el encabalgamiento existente entre los versos 11 y 12. Es posible encontrar poemas similares en otros libros, como, en algunos momentos, "Ciudad a los lejos", de Tierra sin nosotros, o "Primera fábula", de Con las piedras..., o "Marina impasible" de Libro de las alucinaciones. Sin embargo, en estos últimos casos no se percibe esa voluntad de decir tan sólo sugiriendo. Curiosamente, lo que encontramos

ahora son poemas que se asemejan a los publicados por Hierro en su Prehistoria poética, aunque, con una diferencia fundamental: en Agenda no son tan sólo ejercicios, sino, en principio, el fruto de un crecimiento de la racionalidad, enmascaradora, que redescubre en la pura sugerencia del irracionalismo poético el modo de decir las cosas desde la distancia evidente de la palabra. El irracionalismo poético de los primeros libros de José Hierro, y lo vimos entonces, está constantemente matizado por otras presencias: el pudor que ese irracionalismo le proporcionaba, y que tan concordante era con su temperamento personal, se quebraba por la necesidad de nombrar con cercanía, íntimamente. Se nombra ahora del mismo modo, pero sólo sugiriendo, conteniendo la expresión. Al referirse a "Palma de Mallorca", Miguel García-Posada señala su "corte parnasiano", y destaca en éste y otros poemas, su virtuosismo, "virtuosismo, que es bueno en los poetas jóvenes, puede no serlo en los poetas ya consagrados"¹⁸. Independientemente del juicio de valor, resulta cierta la voluntad de que el artificio se vea, y ello, en principio, no constituye demérito alguno, aunque tampoco su contrario. En los poemas citados de esta línea, el poeta parece avanzar en esa línea de creciente racionalidad que comprobábamos en libros anteriores, pero, por otra parte, es como si esa dirección se truncara, porque hacia donde José

Hierro parece caminar es hacia la perspectiva de la que partían sus primeros tanteos poéticos, aunque, ciertamente, sólo en parte, pues estos poemas también ofrecen momentos del Hierro ganado por el ritmo ("Desafío en Valencia"), o por un culturalismo que introduce citas bibliográficas en el poema ("Ría de Bilbao"), o versos de una canción popular ("Habanera en Bermeo"). Veremos enseguida que lo que parece una vuelta al comienzo de su producción, finalmente resulta no serlo.

9.1.1. 'El niño': la nueva perspectiva de Hierro sobre un fondo antiguo.

Dos poemas que, aun manteniendo esta línea recién comentada, sobresalen de manera particular son "El niño" y "Entre árboles"¹⁹, en cuanto que significan la fusión del tono de los primeros libros de Hierro con el que posteriormente le seguiría. En ambos, es perceptible un irracionalismo poético de fondo, matizado por las aportaciones que la creciente racionalidad de la obra de Hierro fue confiriéndole a su obra. En los dos casos, como en el anterior, la palabra y el ritmo están medidísimos, y la simple lectura de la obra revierte en un primer término a la profunda elaboración de los poemas. "Entre árboles" recuerda inmediatamente temas y expresiones de libros como Tierra sin

nosotros y Alegría, pero, ahora, el poema se inclina por la contención del ritmo, por la elaboración intelectual de la identidad entre "árbol" y protagonista poemático, y la "manos" y "ramas del árbol; es la misma nostalgia que expresan esos libros, pero desposeída ahora de una formulación explícitamente cálida. Nos vamos a centrar, sin embargo, en "El niño", para mostrar lo que buscamos expresar. Se trata de un poema que contiene una de las más llamativas superposiciones temporales de la poesía de Hierro:

Unos dedos de plata
 estremecen las copas de los álamos.
 Unos dedos de cobre
 llameando entre las acacias
 y los castaños de noviembre. 5
 Y una mano -de quién será- que ofrece a los gorriones
 migas de azul, manos de otoño,
 me arrebató a otro reino y me convierte en ave,
 ave de piedra, piedra de río, río de estrellas,
 estrellas olorosas, olorosas hogueras, 10
 hogueras de piedra, de río, de estrellas, de ave...

De quién será esta mano. Me refiero
 a esta mano de carne y hueso
 que se apoya en mi hombro y deshace el hechizo
 y restituye al mundo a su recinto natural, 15
 a su archivador impasible.
 Y mientras trepan, brazo arriba, mis ojos
 hasta fondear en otros ojos que los miran,
 reconozco la voz que escucharé cuando caigan los años,
 hirviente de palabras rencorosas. 20
 Reconozco la voz que aún no ha sonado
 en esta voz de niño, en el cuerpo del niño
 que sonrío ante mí.
 La voz que un día me dirá: "Voy a matarte con mis propias
 manos",
 en este instante suena con desamparo y lágrimas, 25

La idea de este impresionante soneto de Machado está evidentemente detrás del poema de Hierro. Carlos Bousoño²¹ afirma que fue la lectura del primero de ellos la que le hizo descubrir la existencia de la superposición temporal como procedimiento poético diverso de la metáfora. En efecto, se trata de una superposición evidente, provocadora de una emoción especialmente nueva y sugerente, que, sin duda, impactó a Hierro, buen conocedor de la poesía de Machado²². Nuestro poeta añade a la impresión irracional del paso irremediable del tiempo en el poema de Machado²³, una idea contraria a la entrañabilidad del recuerdo filial: el protagonista del poema de Hierro reconoce ya en la voz del niño la de su asesino, lo que provoca en el lector una sensación de sorpresa y misterio, diferente por completo de la que el poema de Machado ofrece. Esta variación y el mismo hecho de la intertextualidad con el poema de Machado son las dos notas más importantes de "El niño", en tanto que son índices de una clara conciencia poética: intertextualidad deliberada y búsqueda, a la vez, de variación y sorpresa. Esa claridad en la voluntad poética se percibe, asimismo, en la parte primera del poema, cuando José Hierro recoge el sistema de diseminar vocablos para después recogerlos ordenadamente, y lo varía a su antajo, sin que por ello dejemos de percibir la presencia del procedimiento y su transformación. El

aspecto que, sin embargo, más nos interesa destacar es el de la intertextualidad, porque puede decirnos mucho del poeta José Hierro, en tanto que podemos ver cómo nuestro autor no sólo mira los temas desde diversas perspectivas, sino también los procedimientos. En Cuanto sé de mí comentamos la superposición temporal con la que terminaban dos de sus poemas. En "Paganos", el recuerdo de la vida pasada es finalmente expresado del siguiente modo: "Lo que trenzaba, tallo a tallo/ de risa, su noche futura" (p. 384); "Experiencia de sombra y música" acaba con estos dos versos: "Tierra muda, dispuesta/ para cavar mi fosa" (p. 389). En ambos casos, el procedimiento de la superposición temporal es similar al visto en "El niño": el presente comunica una idea desagradable del futuro. En Libro de las alucinaciones, en otro aspecto, el final de "Historia para muchachos muestra también cercanía con el poema de Machado y con el de Hierro; el protagonista evoca una escena del pasado:

Como ésta que me asalta en el instante
en que estoy escribiendo: un hombre esbelto,
con su cadena de oro en el chaleco.
Habla con alguien. Detrás de él, un fondo 165
de grúas en el puerto. Y hay un niño
que soy yo. El es mi padre.
"El niño tiene cuatro años",
acaba de decir. (p. 466).

No se encuentra ahora la superposición, pero sí un recuerdo construido de modo similar al de Machado: una imagen del padre que el hijo recuerda. Nos hallamos ante tres ejemplos que indican la antigua presencia de una idea que ha impactado al autor: unas veces, la ha llevado a sus poemas en forma de procedimiento poético, otras, como contenido temático, y, finalmente, uniendo asunto y forma, como sucede en "El niño".

El cuidado de la palabra, la contención expresiva y rítmica, la sorpresa de la superposición, independientemente de su origen machadiano, nos hace percibir una racionalidad creadora que, como vemos, se manifiesta en que el poema se convierte en primera instancia en producto artístico, que la emoción primera es fundamentalmente una emoción estética. Nos ayuda a comprobarlo el proceso que acabamos de ver entre la superposición de Machado y el producto final de "El niño", pero aun sin ese hecho, se comprueba que nos hallamos ante una poesía en la que su creador es cada vez más consciente del fenómeno poético. En este sentido, estos primeros poemas a los que estamos aludiendo, caminan en la misma dirección que nacía ya en algunos poemas de Quinta del 42, y que ahora se manifiesta en una vertiente más desarrollada: por primera vez en la obra de Hierro, de modo evidente, la máscara es la del esteticismo. Lo mismo, lo hemos dicho, sucedía en Prehistoria poética, pero lo que era allí aprendizaje, es

ahora culminación lógica del crecimiento de la racionalidad. Hierro ha dado la vuelta completa, ha vuelto al inicio, pero ahora no se trata de aprender, sino de que los mismos temas de siempre queden expresados a través de una palabra en la que, por primera vez, ella misma es el centro del poema. En nada se contradice esta idea con lo señalado para los poemas finales de Libro de las alucinaciones, en los que se observaba un evidente tono confesional. Los veíamos allí junto a otros en los que la creciente racionalidad se expresaba a través de máscaras cada vez más evidentes. En la dirección de estos últimos, pero en otra vertiente, se hallan los poemas a los que nos referimos, porque ahora, como ya se ha dicho, el modo de nombrar es el punto de vista racional desde el que el poema se construye.

9.2. Culturalismo

Desde esta perspectiva que acabamos de enunciar, buena parte de los poemas incluidos en la tercera parte de Agenda, los de carácter más culturalista, no diferirían tanto de los que acabamos de comentar, pues, en realidad, el referente cultural de esos poemas cumple la misma función que la palabra en los anteriores. Antes de ver alguno de estos poemas, conviene señalar que el culturalismo de algunos

poemas del libro, defendido por algún crítico, como Jolanta Bartoszevska²⁴ Miguel García Posada²⁵, en su reseña a Agenda, ha sido matizado o negado por otros. José Carlos Rosales, por ejemplo, habla de "culturalismo de rostro humano"²⁶, en la misma línea que Juan José Lanz, quien señala que "en los poemas de Hierro la presencia continua del yo poético elimina toda la frialdad que en muchos casos dieron los autores de los años setenta al poema de corte culturalista"²⁷ Pedro J. de la Peña afirma su indudable presencia, pero lo separa del de los "novísimos":

Hay, por eso, en Agenda varios poemas que, aun remitiéndonos a personajes históricos o situaciones culturales, no nos molestan en absoluto -como nos resulta pedante y a veces insoportable, el supuesto culturalismo de los "novísimos"- sino que los vemos encarnados en la misma vida del autor como parte entrañable de su sabiduría y de su ser²⁸.

En la misma línea, Gonzalo Corona señala:

Seguir la trayectoria de estas apariciones [la de los poemas incluidos en Agenda y antes publicados en raras ediciones para bibliófilos] explica claramente no sólo la falsa expresión de "culturalismo" que ha producido en algún crítico, sino también la todavía más errónea proximidad al "parnasianismo". La poesía de José Hierro ha brotado nuevamente de la vida, ha nacido de sus propias experiencias, de su existencia corriente (de ahí el significativo título de Agenda) [...] La "perspectiva interior" que domina en las alucinaciones [las de Libro de las alucinaciones] se compensa y enriquece con la motivación exterior (el mal llamado "culturalismo") [...]²⁹.

Estas dos últimas afirmaciones, provenientes de dos de los más destacados estudiosos de Hierro, obedecen, más que a otra cosa, al rechazo de la posibilidad de que la poesía de nuestro poeta pueda quedar alineada al lado de la de los culturalistas, por los que manifiestan, explícitamente uno, implícitamente otro, un claro rechazo. No debemos olvidar que el culturalismo de los "novísimos" no es uno, y que, como siempre sucede, lo que en unos es verdadera poesía, nacida siempre de motivaciones íntimas -el arte interiorizado o la vida expresada a través de la imagen que aquél ofrece, también puede ser materia poética-, en otros es seguimiento repetitivo de lo que termina por convertirse en moda. No vale, por ejemplo, como con tanta frecuencia se hace, rechazar la poesía social por el fruto de sus peores poetas, pero tampoco la de los "novísimos", pues, en definitiva, como se pregunta José Luis García Martín³⁰ al plantearse algunas opiniones contrarias a la poesía social, qué línea poética puede salvar al pasar el tiempo sino a un número muy reducido de sus poetas. Como señala Jenaro Talens, "con la posibilidad de explicitar el carácter de lenguaje que posee toda experiencia en cuanto escrita o verbalizada puede, evidentemente, darse cabida a grandes vaciedadesseudopoéticas; pero con la (falsa) transparencia de la

expresión directa (?) de lo vivido, también"³¹. Por último, resulta injusto afirmar que lo artístico es sólo exterior; podemos calificarlo así para distinguirlo metodológicamente de lo interior humano, pero, en realidad el ser humano posee la capacidad de hacer interior lo exterior, que no es sino un producto que sale hacia afuera desde dentro. Ninguno de los más altos poetas culturalistas de la generación de los 70 hace brotar sus poemas sino de su vida, porque (como Hierro expresa en "Cae el sol", de Libro de las alucinaciones), y aunque en apariencia no hablen de ella, "es todo lo que tengo, lo que tuve" (p. 470). Juan Ramón Jiménez, en uno de sus aforismos, señala. "¡Qué error creer que el arte, la filosofía -el libro, ¡tan zarandeado!- son menos 'naturales' que la llamada naturaleza!"³². Jenaro Talens, a nuestro juicio, ofrece la clave de este asunto:

Que un poeta al componer un poema de amor pretenda decir algo personal no deja de ser una ingenuidad [...] En ese sentido, el material utilizado por el escritor en su doble vertiente (referencial y expresiva) se compone de una mezcla de vida y escritura [...] Por otra parte, si bien es verdad que en algunos puede revestirse de cierto aire pedantesco, no es menos cierto que ello atañe, no al mecanismo textual, sino a los resultados de su utilización en algún caso concreto³³.

Sin llegar a preguntarnos, como en otro momento hace Talens³⁴, si realmente no será que todo sea culturalismo,

podríamos decir que el de Hierro, que, como el propio Corona³⁵ reconoce, aparece desde Estatuas yacentes, y aun antes, difiere en la formas del de los "novísimos", sin duda porque su verdadera realidad, aunque modificada, conserva en esencia aquella de los primeros libros, lo que, al final, hace de su culturalismo, como quiere José Carlos Rosales, un "culturalismo de rostro humano"³⁶, esto es, deliberadamente formulado para que lo "cordial" aparezca también nombrado de forma explícita, y no implícita, cosa que, por otra parte, sucede de igual modo en culturalistas como Pere Gimferrer, Antonio Colinas o Luis Antonio de Villena. Cuanto decimos puede verse de forma clara en uno de esos poemas, "Joan Miró", un poema publicado por primera vez en 1974³⁷:

Aquí se instala, entre los astros oxidados, frente al
 aro de miel que esconde en su zumbido un
 pájaro desangrado en la noche, mito a mito.
 La estrella azul ladraba al perro negro.
 El pájaro amarillo ladraba a la luna roja. 5
 Sube el viento por la escala sin término y arriba lo
 acechaba el ópalo transformado en Julieta, en
 acanto, en campana, en más pájaro.
 Sube el viento enrollado en las flautas.
 El viento no subía por la escala: soplaba sobre el 10
 tiempo, barría el mundo, lo restituía a su origen
 de papel blanco, de papel mudo, hostil, amigo.
 Y él navegaba por la niñez corsaria, rescatando sus
 fábulas.
 Y así un día y otro día, un seno y otro seno, un azul 15
 y otro círculo, y otro pájaro, y otra estrella y un
 silencio.

El corazón, en su pez materno, regresaba al punto
cero desde el que desplegar las alas infinitas.

(p. 55).

El poema no necesita casi de ningún comentario, porque el poema deja patente que Hierro ha elegido retratar la pintura de Miró describiendo las imágenes surrealistas que aquélla le proporciona. El mundo de Miró es recreado con sus símbolos, su ilogicidad racional, su mundo de pureza e ingenuidad infantil. Pero, al tiempo, el poema va más allá de lo dicho, porque, si prescindimos del título, que nos guía culturalmente para que el poema sea entendido en una determinada dirección, podemos también entender la naturaleza surrealista de las visiones que componen el poema a partir del verso en el que aparece un ser humano que "navegaba por la niñez corsaria, rescatando/ sus fábulas", y que de ese modo "regresaba al punto/ cero desde el que desplegar las alas infinitas". Como ya vimos en otro momento, el poema puede ser contemplado en la realidad visionaria que nombra y recrea la pintura de Miró, y, a la vez, en segunda irracionalidad, en este caso, como modo de sugerir un mundo de infancia caracterizado por su cordial calor materno, el "punto cero". Ciertamente, en este caso nos hallamos ante un culturalismo débil, pues cualquier lector de poesía entiende sobradamente que el poeta recrea la pintura surrealista de

Miró.

Son también referentes culturales más o menos comunes³⁸ los que dan vida a poemas como "El papa Luna con Peníscola al fondo", o los amores de Chopin y George Sand en "Pareja en sombra sobre fondo gris", o la vuelta de Ulises en "Odiseo en Barcelona", o los amores de Machado con Leonor y Guiomar, en "Don Antonio Machado tacha en su agenda un número de teléfono", las andanzas americanas de don Quijote, o los amores de Lope con Marta de Nevares", en "Lope. La noche. Marta". En cualquier caso, lo importante es la presencia del fondo cultural. Pero fijémonos en que, en ocasiones, el conocimiento del referente se hace, si no imprescindible, sí conveniente para el entendimiento del poema. Pensamos en "Verdi 1874"³⁹, o en los poemas que tienen como protagonistas a Machado o Lope, y, sobre todo, en "Brahms, Clara, Schumann", publicado por primera vez en 1978⁴⁰. Este poema contiene elementos que, sin duda, por pertenecer a un ámbito no literario, escapan más a nuestra comprensión. El texto, como todo buen poema culturalista, permite una lectura que puede despreciar esos elementos, pero, en este caso, es interesante conocer, por ejemplo, la íntima amistad del joven Johannes Brahms⁴¹ con Roberto Schumann y su mujer, Clara, de la que aquél se enamora, y a la que consigue enamorar mientras Schumann, tan amado por Brahms y Clara, es internado

en un sanatorio psiquiátrico, donde "se hunde definitivamente en una locura mortal"⁴². Gana el poema si sabemos que, tras la temprana muerte de Schumann, y ya sin relación amorosa, Clara y Brahms continuaron de por vida su amistad, a veces oscurecida por malentendidos surgidos de la distancia, pero sin que uno ni otro encontraran, respectivamente, alguien a quien unir su vida. Cuando Brahms -sesenta años, él, setenta y cinco, ella- recibe la noticia de la muerte de Clara,

Inmediatamente, salta a un tren, se pierde, falla una correspondencia y llega dos días más tarde a Bonn en donde se celebran las exequias, justo en el momento de terminar la ceremonia...Entonces, sollozando violentamente, solamente le queda echar tres paletadas de tierra a la fosa...Esta vez no es sólo una parte de su vida la que se va con Clara...;Se da cuenta de que es toda su vida!...⁴³.

Esta triste peripecia aparece así en el poema de Hierro:

Y cuánto tiempo, Paula, digo, Clara,
sin ti y sin mí. Las diligencias
parten sin ti y sin mí.
O a ti te llevan hacia el norte, hacia el pobre Roberto. 5
A mí, hacia el sur, contigo, hacia el sur, donde ya no
estabas,
donde nunca estarías. Ahora he tomado el tren
para decirte adiós. Y sueño, sueño mío.
[...]
No queda ya nadie que pueda perdonarte, 20
que pueda perdonarme, perdonarnos.
Nadie que pueda rescatar los besos que se pudren
sobre Roberto y su locura piadosa.
Ahora que voy a ti, a encontrarte en la aduana de la
muerte,
pienso, Clara, amor mío, que cuando nos besábamos 25

era a Roberto a quien besábamos, al engañado
 hijo de nuestro amor. El murió un día.
 Su esposa, tú, amor mío, Clara, también has muerto
 ahora.
 Yo tomé el tren para encontrarte en la frontera,
 para decirte adiós desde el lado de acá de la muerte,
 amor de mi vida. 30
 [...] (pp. 62-63).

Luce López-Baralt⁴⁴ informa que Hierro toma los datos de la vida del músico de la biografía que Joan Alavedra realizó de Pau Casals, pero lo que ahora nos importa es resaltar que lo que hace Hierro es captar este mundo, para en él expresar el suyo, como pone de relieve la propia López-Baralt⁴⁵, y como se percibe desde el inicio del poema, en el que el protagonista se dirige a Paula⁴⁶, para, inmediatamente, hacer surgir la máscara de Brahms, dirigiéndose a Clara⁴⁷. El poema se estructura como una alucinación que surge cuando al final de una vida se evocan los recuerdos. Vemos que el poeta elige, como en otras ocasiones, aquel o aquellos momentos que marcan una quiebra vital a través de la cual pueda expresarse indirectamente (racionalmente) su propio yo. Ya hemos aludido a este hecho en otros momentos, pero volvemos a encontrarlo aquí, cuando José Hierro elige la vida del solitario Brahms, de un hombre que cuando muere Clara percibe hasta qué punto, ésta fue importante en su vida, y cómo fueron errados los pasos que lo alejaron de ella. El poema, con esa estructura

alucinatória y culturalista, no viene, a la postre, a decir mucho más que la idea tan directamente condensada en dos versos de "Historia para muchachos", de Libro de las alucinaciones: "Tarde se aprende lo sencillo./ Tarde se encuentra la hermosura" (p. 457). De igual manera, Hierro se proyecta en un Lope roto entre su sacerdocio y su amor a una Marta de Nevares que ha perdido la razón, en "Lope. La noche. Marta"⁴⁸. Como en los mejores poetas de la generación del 70, lo leído, lo visto, lo escuchado aparece en el poema no en sí mismo, sino como espejo del poeta en el que aquello se ha encarnado hasta hacerlo suyo. Como en ellos, nos percatamos de la perspectiva racional desde la que el poema se crea; como en ellos, se habla de uno mismo mediante la máscara distanciadora y racional de un otro en el que el poeta se proyecta. En los otros poemas culturalistas de Agenda, también se percibe esa proyección, pero es justo reconocer que la sensación de cercanía que traspasa poemas como los dedicados a Brahms, Machado o Lope, es menor en aquellos, a veces dedicados a desarrollar una idea solamente ingeniosa: un Ulises que vuelve ("Odiseo en Barcelona"⁴⁹), la evocación de una creación mítica de Peñíscola ("El Papa Luna con Peñíscola al fondo"⁵⁰), un don Quijote americano ("Don Quijote trasterrado"). Mantienen las constantes de lo que es la poesía de José Hierro, pero sorprenden porque es la idea

antes comentada la que prevalece sobre lo que es esencial de la poética de nuestro poeta, amortiguado por el peso de la sorpresa que la idea ingeniosa provoca, y que, de ese modo, se hace central en el poema. Son composiciones que denotan ese crecimiento de la perspectiva racional, en el mismo sentido que veíamos al estudiar los poemas contenidos en la primera parte de Agenda, es decir, son poemas en los que se hace evidente el proceso, el artificio.

En una situación intermedia entre los poemas que comentamos -aquellos en los que la proyección del autor es más fuerte que el peso cultural, o en los que sucede lo contrario-, encontramos el titulado "Don Antonio Machado tacha en su agenda un número de teléfono":

Borra de tu memoria
este número de teléfono
2-6-8-1-4-5-6.
Táchalo en tu agenda.
Si ahora marcaras ese número que no puede escucharte, 5
nadie respondería. Ese número sordomudo:
2-6-8-1-4-5-6.
Borra, olvídalos, tacha ese número muerto:
es uno más, aunque fué único.

Las hojas de tu agenda tienen más tachaduras 10
que números y nombres.
Ya quedan menos a los que llamar;
apenas quedan números y nombres que te hablen
o que te escuchen: 2-6-8-1-4-5-6.
Haz todo lo que puedas para que se disuelva en tu me- 15
moria:
destrúyelo, trastuécalo:
8-2-6-4-1-5-4,

rómpele el ritmo que le correspondía: 20
 4-5-2-6-1-8-4,
 ya no lo necesitas,
 no necesitas esos números, esos nombres o sombras.
 2-6-8-1-4-5-6:
 "¿Está Leonor?"
 Y suponiendo que alguien te responda, 25
 será otra voz la que te responderá.
 Baraja el número, confúndelo, desórdénalo.
 Así:1-4-2-5-6-8.
 "¿Está Guiomar?"
 Baraja números y nombres, barájalos, 30
 sobre todo los nombres:
 "¿Está Guionor?", "¿Está Leomar"?
 Silencio.
 Olvida, tacha, borra, desvanece
 esos nombres y números,
 no intentes modelar la niebla, 35
 resígnate a que el viento la disperse.
 ¡Colinas plateadas...! (pp. 71-72).

En principio, el poema parece surgir como fabulación a partir de la idea del irremediable paso del tiempo, concretada en una agenda en la que sus páginas son ya "más tachaduras/ que números y nombres". Los números existen, pero no las personas a las que acercan. Es un número concreto que, con adjetivo desplazado, aparece como "sordomudo" y "muerto"; sólo queda "que se disuelva en tu memoria". A partir del verso 24, Antonio Machado, al que nada impide que consideremos protagonista del poema e interlocutor de sí mismo, concreta en dos nombres cuanto se dice; son los nombres de Leonor y Guiomar, finalmente trastocados y confundidos, como el número, en Guionor y Leomar. La emoción

que esta primera parte del poema (hasta el verso 32) transmite reside, sobre todo, no en los propios versos, sino en la situación que el título del poema nos ha comunicado: es don Antonio Machado el que habla, un don Antonio Machado actual, en el presente, recordando un pasado ido. José Hierro evoca al poeta en tanto que en él encuentra un espejo en el que mirarse, y, como sucede con Lope, no sólo por su poesía⁵¹, sino también, y sobre todo, por su vida. Ahí surgen los seis últimos versos del poema, los que dejan ya la anecdótica confusión de números y nombres, y centran el poema en lo que es, en una evocación de Machado en la que el poeta se proyecta a través del diálogo que Machado establece consigo mismo. Al hombre que ha intentado reanudar el diálogo, se le responde con el silencio, como en el poema LXIX de Soledades:

Hoy buscarás en vano
a tu dolor consuelo.
Lleváronse tus hadas
el lino de tus sueños.
Está la fuente muda,
y está marchito el huerto.
Hoy sólo quedan lágrimas
para llorar. No hay que llorar, ¡silencio! ⁵².

5

Por último, al poeta que, en una de sus composiciones, se retrata "siempre buscando a Dios entre la niebla"⁵³, el protagonista del poema le señala: "no intentes modelar la

niebla,/ resígnate a que el viento la disperse".

También podemos suponer, desde el inicio del poema, que el narrador no es Machado, sino que es otro, al que podemos llamar José Hierro, quien, de ese modo, al final del poema, dialoga con Machado y con su obra. Como ocurría en los casos anteriores, en los que la referencia a la obra del poeta sevillano servía para completar el sentido del poema, la correspondencia irracional final (¡"Colinas plateadas...!") sería el modo con el que el narrador (José Hierro) señalaría al destinatario (Antonio Machado) que lo único que queda es la evocación de un paisaje. La sugerencia del poema crece, porque (de igual modo que conocer el trasfondo cultural del poema colabora a su cabal entendimiento) ese verso final es completado en la mente del lector por el poema al que pertenece en la obra de Machado, la parte VII de "Campos de Soria", de Campos de Castilla:

¡Colinas plateadas, grises alcores, cárdenas roquedas por donde traza el Duero su curva de ballesta en torno a Soria, oscuros encinares, ariscos pedregales, calvas sierras, caminos blancos y álamos del río,	100
tardes de Soria, mística y guerrera, hoy siento por vosotros, en el fondo del corazón, tristeza, tristeza que es amor! ¡Campos de Soria donde parece que las rocas sueñan,	105
conmigo vais! ¡Colinas plateadas,	110

grises alcores, cárdenas roquedas!...⁵⁴.

Percibimos que, a través de esta forma de sugerir, el poema quiebra sus inicios. Esos inicios estaban marcados por la contención del ritmo, que conducía al poema a un tono narrativo, en el que la emoción venía dada sólo por el propio significado de las palabras, que, a su vez, estaban desprovistas de todo matiz adjetival, salvo en los dos casos señalados en los que el adjetivo aparece desplazado: "número sordo", "número muerto". Lo único que rompe ese ritmo y ese tono es el zumbido, sordomudo también, y trastocado, del cambiante número telefónico. Sin el final, y a pesar de los versos que ya en esa primera parte hacen pensar en una emoción contenida, nos quedaríamos, como en otros poemas de Agenda, con la anécdota o la idea ingeniosa ("Leomar/Guionor"), convertidas en asunto central. Con ese final, en el que la sugerencia abre nuevos derroteros, la primera parte del poema cobra su entero significado: deliberadamente contenida, deliberadamente narrativa, deliberadamente prosaica, para impedir, como siempre en José Hierro, desde Tierra sin nosotros, que la emoción embargue el poema; pero, en este poema, como en otros de Agenda, la perspectiva racional desde la que las cosas se miran, ha crecido, ganando para sí lo que en los primeros libros de

Hierro no se hubiera contenido en un poema de esta profundidad afectiva, aun a pesar de su pudor característico: el ritmo, las expansiones líricas. En ese sentido, comentamos, al inicio de nuestro análisis del poema, que éste se halla como a mitad de camino entre las composiciones que reflejan la nueva perspectiva de Agenda y aquéllas que, poseyéndola, mantienen un tono de mayor cercanía, similar al de muchos de los poemas de Cuanto sé de mí y Libro de las alucinaciones. Podemos pensar casi el poema que José Hierro hubiera escrito teniendo a Antonio Machado como protagonista, si se hubiera valido de la poética de la que han nacido "Sinfonietta a un hombre llamado Beethoven", de Cuanto sé de mí, "Retrato de un concierto", de Libro de las alucinaciones, o "Brahms, Clara, Schumann", de Agenda. El poema que surge es de tono diverso, y no porque el asunto lo motive (podría ser la causa en poemas como los dedicados a Miró -surrealismo- o Ulises -grecismo culturalizante-, pero no en el dedicado a Machado), sino por la cambiada perspectiva, que guarda la emoción, o, mejor, la esconde tras los elementos ya señalados, aunque no la oculta.

En algún sentido, uno de los poemas más conseguidos del libro, si no el más, "Lope. La noche. Marta" (publicado por vez primera en 1990)⁵⁵, recorre caminos similares a "Don Antonio Machado...". Vimos ya, al referirnos a "Brahms,

Clara, Schumann", que el tono de éste y el primero de los mencionados coincidía en lo fundamental⁵⁶. Sin embargo, también son detectables en el poema que tiene como centro a Lope, algunos de los aspectos que hemos visto al tratar del poema sobre Machado, y, en concreto, la contención rítmica y el narrativismo, el último de los cuales funciona en este caso -aunque no siempre sucede así- como elemento contrario al lirismo. Como ya dijimos, sobre este poema han realizado ya dos magníficos comentarios Antonio Carreño⁵⁷ y Luce López Baralt⁵⁸, a los que ahora podemos añadir los de Elsa López⁵⁹ y Angel López García⁶⁰, cuya labor nos exime en parte de ocuparnos extensamente sobre este poema, lo que, en caso contrario hubiera resultado insoslayable. A pesar de algunos excesos⁶¹, las palabras de Luce López-Baralt resaltan suficientemente el importantísimo poso cultural del poema, así como la evidente proyección de Hierro sobre el protagonista⁶², Lope de Vega, aunque posiblemente no por las razones que alega la citada crítica⁶³, sino, desde el propio poema, por la sugerencia irracional que se deriva de un poema que puede ser entendido como símbolo heterogéneo⁶⁴; y, desde la obra de Hierro, porque éste es el tono del porta Hierro cuando habla de sí a través de la máscara de un personaje⁶⁵. La novedad del poema, desde el punto de vista del que ahora nos valemos, reside en que, a diferencia de "Brahms, Clara,

Schumann", en el que la referencia cultural es importante para la comprensión del poema, pero no es elemento que recorra totalmente el poema, en "Lope. La noche. Marta" las referencias culturales de diversa índole son elemento primero, y, sin embargo, y de forma paradójica, terminan por pasar a un segundo plano en mayor medida que en otros poemas. En ese sentido, se asemeja a "Don Antonio Machado...", aunque lo que decimos se produce con más fuerza en el que tiene como protagonista a Lope que en éste, porque, desde el inicio, queda claro que el poema es algo más que la recreación ficcional de algunos momentos de la parte final de la vida del poeta. A nuestro juicio, desde el verso tercero ("Buenas noches, Noche", p. 74) que inicia el diálogo íntimo del protagonista con la noche⁶⁶, entramos ya en un terreno que acerca al autor con su personaje, más allá de la cercanía que se puede establecer por el mero hecho de tomarlo como protagonista de un poema. Hierro presenta a Lope "soliloquiando", es decir, como quiere Antonio Carreño, a un "Lope peregrino de sí mismo en busca, en medio de la 'Noche', de su Marta", en el tono de "quien se confiesa consigo mismo"⁶⁷. La proyección del poeta en su protagonista empieza en ese momento, aunque, como es natural, más tarde, sean los acontecimientos de la vida de Lope los que aparecen narrados. En ese recorrido por la vida de Lope, Hierro no olvida ningún

dato decisivo: el sacerdocio de Lope, su relación con Góngora, su profesión teatral, incluyendo expresiones y versos de y acerca de Góngora (p. 75), o a versos que aluden a otros de Lope⁶⁸, o a sus obras⁶⁹. Hierro elige los "puntos de quiebra" de la vida de Lope, quiebra que se manifiesta en la ruptura de las frases de la liturgia de la música ("En la misa del alba/ no dije Agnus Dei qui tollis pecata mundi, sino Marta Dei", p. 75), o en la elección de una de las últimas palabras de Jesús en la cruz ("Deus meus, Deus meus, quare tristis est anima mea"⁷⁰", p. 76). El poema gradualmente va cobrando una mayor fuerza dramática conforme se acerca al final y retoma el tono íntimo del comienzo de la composición. Es el momento de la confesión, marcada por dos confidencias de Marta: "Padre, vivo en pecado" (p. 77) y "Lope, quiero morirme" (p. 77), que sugieren implícitamente uno de los contrastes centrales del poema: "padre/Lope"; a su lado, la frase latina del perdón de los pecados que, tras lo anterior, comunica irracionalmente la extrema derrota del protagonista del poema, que, un momento antes, marcando sobria, pero efectivamente, el carácter de Lope, atento a cualquier pequeño detalle cotidiano (su poesía está llena de ellos), se ha preocupado por el futuro de Marta ("qué sucedería si yo muriese antes que ella", p. 77). Con enorme contención, Hierro ha marcado tres aspectos centrales del poema: la

ruptura vital, el amor y la derrota. Por último, la confesión final del protagonista y su íntima unión con Marta:

Y luego, le contaré, para dormirla, 70
aventuras de olas, de galeones, de arcabuces, de rumbos
marinos,
de lugares vividos y soñados: de lo que fue
y que no fue y que pudo ser mi vida.
Abre tus ojos, Marta, que quiero oír el mar.

Con ese magnífico verso final, Hierro alude a la importancia de los ojos verdes de Marta de Nevares en la vida de Lope⁷¹. Hierro transforma sinestésicamente el verso de la Amarilis de Lope, "Ojos, si vi por vos la luz del cielo"⁷², a partir de la identidad entre verde y mar (el reino de Hierro desde siempre), a partir de la cual, la vista es sustituida por el oído. Estamos ante el mejor Hierro, ante el poeta que evoluciona en la línea que venimos comentando, y que, prescindiendo de elementos que hasta en Libro de las alucinaciones eran habituales (el ritmo, por ejemplo, mucho más contenido en este poema⁷³), consigue efectos similares. La razón del cambio y de la contención es la misma que para los restantes poemas que forman Agenda, pero, como en el caso de "Don Antonio Machado...", cabe añadir la voluntad de sobriedad para que la emoción, especialmente intensa ante ambos poetas, no desbarate sentimentalmente el poema. Se opta

entonces por la emoción que se deja entrever por la sugerencia, emitida, entre otras cosas, a través del simbolismo heterogéneo que recorre el poema, mediante el que tras la recreación de la vida de Lope, se intuye la estrecha identidad entre poeta y protagonista poemático.

9.3. 'Dos madrigales para nietas': otro modo de proyección.

Hemos ido viendo a lo largo las anteriores páginas diversas máscaras con las que la racionalidad ha ido vistiendo la expresión del sentimiento personal. Poemas como "Brahms, Clara, Schumann", "Don Antonio Machado tacha en su agenda un número de teléfono", "Lope. La noche. Marta" demuestran ese modo de "enmascaramiento" al que ya nos tenía acostumbrados la poesía de Hierro desde Quinta del 42. En ocasiones -lo vimos en relación a ciertos poemas del Libro de las alucinaciones ("Acelerando", "Historia para muchachos", etc.)-, el narrador del poema nos hablaba de hechos concretos de su vida real, pero, aunque personales e íntimos, se realizaba de modo que el sentimiento podía ser compartido de forma inmediata por el lector, en tanto que el yo extendía su experiencia hacia el nosotros. En libros anteriores, no suelen aparecer poemas con ese valor de confesión directa,

aunque, en ocasiones, es más que evidente la mención de experiencias, de situaciones, de nombres concretos, como en el poema "Ellos" (pp.76-77), de Tierra sin nosotros, en el que se nombra y se describe a Pedro, Fernando, Milagros y Rodrigo, sin que, en ningún momento, sintamos que esa presencia concreta dificulte la lectura del poema. Posiblemente, esas personas existieran y fueran importantes para el poeta, pero a nosotros nos resulta indiferente, porque su valor en el poema reside en ilustrar, con sus nombres y su descripción, el sentimiento ante aquéllos que murieron. En Agenda, sin embargo, Hierro incluye un poema en el que se describe a dos niñas, a las que nombra con su apelativo familiar -Bubu y Tacha-, y de las que en el mismo título del poema se nos informa de que son sus nietas: "Dos madrigales para nietas". Además, el poema se sitúa en la sección titulada "Nombres propios", al lado de los de Neruda, Machado, Pablo Iglesias, Verdi, Miró, Lope, don Quijote, etc. Hierro señala que "son poemas dedicados, no hechos de encargo, suscitados por vivencias de gente que has conocido o no, pero con cuyo vivir te has identificado de alguna forma"⁷⁴. Sólo los nombres de Tacha y Bubu, en esa larga lista, son ajenos al mundo de la cultura, y, por tanto, las únicas que no pueden prestarle al poeta una máscara de carácter culturalista tras la que parapetarse. Entonces, se

invierte el proceso: en los poemas dedicados a Lope, a Brahms, o a Machado, percibimos que, tras las palabras de cada uno de ellos, convertidos en narradores del poema, se esconde el poeta. En "Dos madrigales para nietas", la cercanía afectiva es el hecho del que se parte y al que se llega, pero, entretanto, Hierro ha optado por lo que, en este caso, funciona como un procedimiento "distanciador": la descripción de las niñas mediante las técnicas que le proporciona el irracionalismo poético, el mismo procedimiento que le sirve para mostrar su identificación con Machado o Lope. Pero fijémonos en que en los poemas culturalistas a los que aludimos la identificación suele venir dada por el simbolismo heterogéneo que recorre todo el poema, y en el dedicado a Bubu y Tacha se opta por una descripción que utiliza imágenes visionarias, visiones y símbolos homogéneos. Con este procedimiento descriptivo, el poeta amortigua la carga afectiva del título. Éste incluye dos palabras importantes: madrigal y nietas. La primera no sólo alude a la combinación arbitraria de versos de siete y once sílabas, sino que, además, hace referencia al tema amoroso que, normalmente, suele contener dentro de sí; la segunda, al lado de madrigal, dice algo más de lo que su pura definición denota -hija del hijo-, y pasa a significar algo entrañable que se mira con amor. El poema, sin embargo, se distancia

aparentemente de este inicio. La primera parte, en la que el narrador se dirige directamente al tú, describe el proceso de aprendizaje de una niña, desde el mismo inicio:

Con sílabas de alga y de marfil
compones nombres que antes no existían
-hinojo, zorra, abejaruco, alondra-,
los sacas de la cárcel de la nada.
Conoces bien la lengua amarga y verde
de los espárragos trigueros (p. 60). 5

En la segunda parte, el poeta opta por la descripción en tercera persona, como vemos en estos versos:

Lee el destino en la palma de la mano
morada de la pasiflora.
Adiestra a los caniches de las olas; 20
da de comer a la bocaza
abierta siempre de la chimenea;
[...]
saca a la luz el terciopelo oculto
bajo la máscara del pez;
arranca sus enigmas, 30
boca a boca a la estrella.

Habla con el aceite (p. 61).

Sólo en un momento determinado, el poeta valora explícitamente; sucede en la primera parte:

Todo lo vuelves claridad, espacio, 7
lugar dispuesto para el espectáculo

escrito, dirigido, interpretado por las nubes.

Salvo en esta ocasión, el poeta parece simplemente referir anécdotas de las niñas, cuyo significado real se nos escapa. Pero también percibimos que el poema no es sólo una enumeración de esas anécdotas, más o menos tiernas o interesantes para el abuelo, sino que, a pesar de la su concreción -se alude a acontecimientos reales que el lector no conoce- y a pesar del irracionalismo poético, que en este caso reproduce la ilogicidad infantil, el lector capta aquello sin lo cual no hay poema lírico: la voz del yo. A nuestro juicio, si ello es así, es por el verso final de la primera parte, y por el primero de la segunda, que, respectivamente son: "(No sabrás nunca que la sombra existe)" (p. 60) y "Posiblemente exista" (p. 61). En principio, sólo nos dicen dos cosas: en el mundo de Bubu todo es alegría, en el de Tacha cabe la duda. Pero sugieren más: nos hablan de que quien narra sabe que la sombra existe, y, a partir de ese momento, el poema sugiere la emoción de quien, desde ella, contempla el aprendizaje de aquél que comienza el camino de la vida. El poema continúa estando dedicado a Bubu y Tacha, pero, a la vez, a partir de ese verso, y con carácter retroactivo, es la expresión de una nostalgia. Desde ese instante, deja de ser casual que el narrador haya aludido al

modo de nombrar balbuciente de Bubu, a su relación abierta con la naturaleza, o a la tendencia ensoñadora y al carácter escéptico de Tacha. El narrador se proyecta en las nietas, y, como en todos los poemas de esta parte de Agenda, el texto cobra el doble significado de ser homenaje al protagonista y expresión íntima del yo. En "Dos madrigales para nietas", sin embargo, el proceso se ha complicado por la elección de unas protagonistas evidentemente cercanas al autor. Frente a los recurrentes momentos que, en los otros poemas de esta sección, suponen una voluntad por acercarse emotivamente al protagonista, en aquél se opta por una descripción que es suma de momentos irracionales a través de los que el narrador no oculta el afecto. La sorpresa aparece cuando, sutilmente, percibimos que con ello también se ha escrito un poema lírico del yo.

9.4. La racionalidad de lo irracional. Proceso poético. Metapoesía.

Siguiendo la línea de los dos apartados anteriores, vamos a detenernos ahora en una serie de poemas del libro en los que se percibe la similitud con la estructura de los poemas que basan la suya en la idea de alucinación, de confusión, de superposición, pero en los que ahora es posible

observar esa misma perspectiva que anima a buena parte de los poemas ya vistos en el libro: son poemas en los que el proceso poético se hace evidente, o en los que el mismo proceso de gestación y nacimiento se explicita, convirtiendo lo metapoético en elemento central. En el primer caso, tenemos el poema "Doble concierto", que reproduce una estructura a la que la obra de José Hierro nos tiene acostumbrados: el sueño, la alucinación surgida de la contemplación o la audición de algún elemento real. En este caso, intertextualmente, captamos la ironía de que lo que en libros anteriores hacía surgir la alucinación, un estado del alma, un color, una música, se convierte ahora en los ruidos de los cazos de la cocina confundidos con la música de un adagio, a partir de cuyos sonidos, José Hierro construye el poema. Intertextualmente también, captamos que el tono envolvente de los poemas de Hierro hasta Libro de las alucinaciones, ha desaparecido, ganado ahora por la contención. Los dos elementos comentados, ironía y contención, pueden ser captados igualmente sin necesidad de recurrir a su comparación con poemas anteriores de Hierro, y nos comunican una perspectiva distanciada:

Sobre la mesa deja media esfera de plata,
luna menguante.
Alza la tapa y surge un humo con aroma de mar y especias.

Y huelo y saboreo y escucho al fin aquel adagio
nacido al mismo tiempo que mi hambre. 5
(Pero no quiero hablar de eso:
no viene a cuento ahora evocar los ojos nublados
ni las piernas debilitadas por aquella creadora
de un plato imaginario
cuyo secreto morirá conmigo.)
Decía que, al alzar la tapa, comenzó a sonar el adagio: 10
una música que alguien fue arrancándose
del sufrimiento, creación ajena, pero que, en cierto modo,
también era obra mía, pues yo la había ido sacando del
silencio,
solfeándola torpemente, deletreándola.
Imagináos al analfabeto a cuyas manos llega una carta de 15
y va identificando las letras, casándolas en sílabas,
hasta entender que aquellos signos reunidos dicen
A-MOR-MI-O.
[...]
El adagio tenía, al fin, voz, carne, sangre,
gracias a los violines, trompas, oboes, flautas, celestas.
Mas no llegaba solo: lo acompañaba el contrapunto
de la receta de cocina compuesta en el pentagrama del
hambre. 35
[...]
(Soy el más sabio, el más experto e imaginativo
cocinero del mundo. Perdonadme la vanidad: 40
he creado una obra maestra de la gastronomía
que nadie, y yo menos que nadie, probará.)
[...]
La obra descubierta y la obra imaginada 45
palpitaban fundidas en la orquesta
de violines, sartenes, oboes, cazos, cuchillos y celestas.
Una -lo dije ya- existía antes de mí. La otra
no existió nunca. Y nunca existirá.
Quiero dormir. Estoy confuso. 50
Empiezo a trastocarlo todo. Me refugio en mi adagio.
Sé, Dios mío, mi música, dirige el desconcierto.
Golpea con tu rayo el atril.
Otra vez siento hambre (pp. 27-29).

Fijémonos en que, por encima del contenido relativo al
interior del protagonista poético (un recuerdo que no se

quiere revivir, la confusión, el desconcierto), es el artificio poético lo que sobresale como principal idea del poema: la unión de la música de los cazos y la del adagio, cuyos elementos acaban siendo fundidos por "el más experto e imaginativo/ cocinero del mundo" ; la comparación, a partir de esos sonidos, entre cómo llega la música y cómo le llega al analfabeto un mensaje de amor cuando ha logrado juntar unas letras, o al ciego el tacto inicial sobre el cuerpo amado. Textualmente, asistimos a la unión de todos esos elementos de manera racional o irracional ("El adagio tenía, al fin, voz, carne, sangre", "el humo sonó") en cuanto a su expresión poética, pero, claramente, el lector percibe cuál es el proceso que está siguiendo el poeta, cómo ha dejado el artificio al aire, cómo el poema se convierte sobre todo en artificio. En este sentido, el poema, frente a otros similares en su estructura de Cuanto sé de mí o Libro de las alucinaciones, hace crecer en el lector la sensación de una perspectiva racional desde el que aquél fue creado. Sin abandonar las formas ni los temas que le son habituales, Hierro comienza a primar lo anecdótico, se deja conquistar por la singularidad de la idea, y la expresa conteniendo el tono y el ritmo. Compárense los versos de este poema con, por ejemplo, un poema de Libro de las alucinaciones en el que lo musical es también importante "Retrato de un concierto", en

el que a pesar de la perspectiva racional que lo recorre, el poeta retoma en diversas ocasiones su tendencia hacia un ritmo envolvente, marcadísimo, como llevado por la emoción que sugiere lo que se cuenta. Repárese también en cómo en este poema de Libro de las alucinaciones, y aun siendo el proceso poético racional claramente perceptible, lo que de él queda es la expresión de una duda, de una confusión, de una desesperanza, frente al poema de Agenda, en que, aunque permanecen iguales ideas, lo que sobresale es el mismo proceso creador, su técnica, dejada al descubierto.

Realmente, cuanto comentamos, independientemente del juicio de valor que pudiera merecer, supone, sin duda, un notable avance en la evolución de Hierro, y, además, en la misma línea seguida por los poetas de dos generaciones posteriores a la suya. Sin embargo, lo que también se percibe, con respecto a Libro de las alucinaciones, es que en estos poemas de Agenda Hierro ha continuado la línea del distanciamiento racional, no aquella otra de confesión y presencia directa del yo que podíamos observar en los poemas finales de Libro de las alucinaciones. Lo podemos ver en "Prólogo con libélulas y gusanos de seda", el poema que abre el libro, y que, desde su mismo título resulta sorprendente⁷⁵. Ya el inicio hace que percibamos con claridad lo que Bousoño ha llamado "análisis lógico de las

irrealidades"⁷⁶. La primera parte del poema es la teoría, la segunda, la alucinación, exactamente igual que en el poema que sirve de pórtico a Libro de las alucinaciones. La diferencia más notable con respecto a aquel poema es de tono y de ritmo, aquí más contenido, más deliberadamente distanciado. La primera parte desarrolla metafóricamente la identidad de poeta y entomólogo:

A veces se realiza el milagro:	10
el cazador cobra su pieza intacta y viva.	
Comienza entonces la tarea primorosa del entomólogo:	
le clava un alfiler para que muera poco a poco	
a fin de que conserve intacta su belleza,	
su perfección, su apariencia de vida	15
(porque de eso se trata).	
Es cosa de entomólogos, es cosa de poetas,	
maquilladores y embalsamadores de cadáveres.	
[...]	
Un día algo despierta en el recinto silencioso	
-resurrección o transfiguración-:	
ya no es el tejedor apresurado de la saliva de oro	
sino una mariposa, torpe y gorda,	
que ni siquiera lo recuerda	30
(igual que el cuerpo no recuerda	
al alma que era suya antes de que él naciera).	
La nueva criatura nace a cambio	
de destruir lo que fue la razón de vivir y de morir	
de alguien que fue ella misma	35
y que es ahora nada más que un hueco.	

(pp. 15-16)

Podemos reparar en que las ideas son las mismas que las que aparecen en la parte "Teoría" del poema citado de Libro de las alucinaciones:

Un instante vacío
 de acción puede poblarse solamente
 de nostalgia o de vino.
 Hay quien lo llena de palabras vivas,
 de poesía (acción 5
 de espectros, vino con remordimiento).
 [...]

La poesía es como el viento, 20
 o como el fuego, o como el mar:
 da apariencia de vida
 a lo inmóvil, a lo paralizado. (p. 395).

Es la misma idea de hueco, la misma idea de poeta como simulador de vida, repitiendo incluso la misma expresión: "apariencia de vida" (v. 22, en "Teoría...", 15 en "Prólogo..."). Sin embargo, y en este sentido habrá de sernos interesante la comparación entre los dos poemas, la expresión de esta idea semejante se realiza de modo muy diverso, porque en el poema de Agenda se observa un mayor distanciamiento, una perspectiva crecientemente racional sobre la que ya se hacía evidente en poemas de libros anteriores. En el poema de Libro de las alucinaciones, se planteaba una comparación; ahora, una identidad; allí, desde el principio, quedaba claro que el asunto del poema era el proceso creador, aquí, sin embargo, y aunque irracionalmente captemos que el narrador no habla sólo de libélulas, tendremos que esperar a que, versos más adelante, se una la idea de entomólogo con la de poeta. Por otra parte, la misma descripción del proceso entomológico sirve para crear la sensación de alejamiento, de extrañeza,

que se busca deliberadamente. Otra vez nos hallamos ante la impresión que ofrecen muchos poemas de Agenda, y que no es otra que la de sentir que, aunque permanecen ideas y formas, lo central ahora es la sorpresa misma, el ingenio de la comparación establecida, en cuanto que son los elementos que marcan la perspectiva racional y su consiguiente extrañamiento. Si comparamos los dos poemas que nos están sirviendo de referencia, se percibe la voluntad de Hierro por encontrar nuevos cauces de expresión, por marcar un punto de inflexión con respecto a su anterior poesía. Y lo consigue, sin duda. Podría pensarse (a través de la simple lectura de los poemas de Agenda, y, en particular, del que ahora tratamos) en un poeta centrado en la singularidad, en el alarde de ingenio poético; contextualmente, sin embargo, apelando a su tiempo y a su obra, lo que se percibe es el mismo aliento poético que ahora camina hacia la plasmación de nuevas formas de expresión. Sucede en la segunda parte del poema, en lo que nosotros podríamos llamar muy bien "práctica" de la teoría antes enunciada:

Se trata de un hueco donde ocurrió el prodigio,
de una sombra en la entraña de la seda,
de una sombra y un hueco donde suena
un motor de automóvil.

40

Escucho ese motor desesperadamente
para saber que no estoy sordo.

Segrego seda para probar que sigo vivo, para encerrar conmigo el automóvil y no dejar jamás de oír su música (yo, como Marinetti, creo ahora que un automóvil es más bello que la victoria de Samotracia).	45
 A los 65 años de mi vida cambié mi viejo coche. Y ahora, a los 67, escucho al nuevo sonar por penúltima vez. No queda tiempo ya. Yo he sido para él su amor primero como él para mí el último. Y me abandonará dentro de nada [...] Entro en la seda del poema roto donde alguien, que fui yo, murió más de una vez. No hay nadie, nada: tan sólo un automóvil. Pongo el motor en marcha: le hablo de libélulas, de gusanos de seda.	50
 Le pregunto qué será lo que yo quería decir (pp. 17-18).	55 75

Lo que en "Teoría y..." era Dublín se convierte ahora en un automóvil, en su ruido, como elemento exterior al que el poeta se aferra. Del mismo modo que importaba poco que Hierro conociera o no Dublín, es irrelevante el dato del automóvil, porque viene a simbolizar lo mismo que Dublín en el poema de Libro de las alucinaciones, esto es, la posibilidad de que lo soñado o algo tan insignificante como el ruido de un automóvil sean capaces de llenar el "hueco donde ocurrió el prodigio". La diferencia radica en la misma elección del motivo, porque frente a una ciudad, y lo que su misma idea conlleva de vida, en "Prólogo...", el poeta ha elegido "un

artilugio mecánico" (63), que le ha hecho recordar a Marinetti, y a nosotros nos hace pensar en una mayor voluntad de distanciamiento con respecto a lo que acontecía en "Teoría..." . Ahora, envuelto entre libélulas, proceso creador y ruidos de automóvil, pasa a un segundo plano. Nos referimos a esa idea de desolación que informa los dos poemas a los que nos estamos refiriendo. Podemos comparar, por ejemplo, el final del poema de Agenda, marcado por la vuelta a lo metapoético tras esa confesión desolada de "No hay nadie, nada: tan sólo un automóvil", y el de "Teoría...":

Me asomo a la ventana.	60
Fuera no es Dublin lo que veo,	
sino Madrid. Y, dentro, un hombre	
sin nostalgia, sin vino sin acción,	
golpeando la puerta.	
Es un espectro	
que persigue a otro espectro del pasado:	65
el espectro del viento, de la mar,	
del fuego -ya sabéis de qué hablo-, espectro	
que pueda hacer que cante, hacer que vibre	
su corazón, para sentirse vivo (p. 397).	

Frente a ese volver al exterior para volver a la realidad sobre la que incide lo soñado, en "Prólogo..." a lo que se vuelve es a la realidad del proceso creador, convertido en hipotético símbolo de vida, y es allí donde surge la desolación aludida, similar a la de "Teoría...", porque en ambos casos lo que se encuentra es un yo espectral,

o un yo inexistente en el presente ("donde alguien, que fui yo, murió más de una vez"). Pero, frente a la posibilidad de que el "espectro del pasado" de "Teoría..." consiga, desde su irrealdad, ofrecer una posibilidad de vida, ahora ese yo está muerto, y sólo queda el automóvil como realidad. Esta es la principal idea de este poema, en el que lo metapoético es central porque, a la postre, lo que plantea es que la realidad ya no es sino en el mismo poema, el lenguaje del poema. A él se apela en última instancia, a lo creado dentro de él, como señala el propio José Hierro:

El poema en estos libros [Libro de las alucinaciones y Agenda], se alarga considerablemente y se hace más confuso deliberadamente, trata de mostrar todo el proceso creador y extracción de lo poético desde el poema en bruto; es como si, al mismo tiempo que escribo el poema, me estuviera mirando desde cierta distancia en el proceso de creación. El poema se ha hecho en estos dos últimos libros mucho más digresivo, para que siga el mismo proceso interior que me lleva a mí a pensar qué quería yo decir en él. El poema, así, nunca llega a una solución, porque el poeta no la sabe, sino que la va buscando mientras escribe⁷⁷.

Nos encontramos, pues, con que el camino abierto en Cuanto sé de mí, y continuado en Libro de las alucinaciones, se cierra ahora en Agenda. Los desdoblamientos del yo poético, la proyección en un otro, la confusión acerca de la identidad, han sido constantes desde el primer libro de José Hierro,

Tierra sin nosotros, aunque, como hemos visto, su presencia ha ido creciendo en sucesivos libros hasta encontrarnos en los últimos con un yo escindido entre lo real y lo imaginado. Aun así, y lo comprobamos en el final de "Teoría...", el yo imaginado existía en tanto que se cifraba en él la posibilidad de traer, aun pasajeraamente, la idea del yo perdido. Esa idea desaparece en Agenda. No hay ya otro yo que el del poema, el existente en el poema, en su proceso. El yo real es ahora "alguien, que fui yo". Lo que queda es la realidad del poema, la única capaz de dar sentido:

Le pregunto
qué será lo que yo quería decir.

En "Cuánto nunca", sin embargo, encontramos un tono diferente. En este caso, a diferencia de los dos poemas anteriormente comentados, el ritmo se asemeja más a aquel tan característico de Hierro en su poesía hasta Libro de las alucinaciones, un ritmo envolvente, reiterativo, depositario, junto con el significado de las palabras, de la emoción que se emite y que se pretende transmitir. Hierro trata un asunto que ha llevado a su poesía desde Tierra sin nosotros, el de los recuerdos de la inmediata posguerra española, los de la cárcel, lo que, quizá, termine por propiciar ese reencuentro

con su tono lírico anterior. El protagonista inicia un vuelo hacia el pasado: los tiempos se superponen y muestran lo que el tiempo no ha logrado borrar, lo que ha permanecido en la memoria. Junto a los recuerdos, como intermedios en el poema, encontramos reflexiones metapoéticas similares a las que podemos hallar desde sus primeros libros (en la primera parte del poema, unidas al resto de la composición; en la segunda, resaltada mediante el paréntesis y la cursiva): la insuficiencia de la palabra, el intento de, a través de la palabra, desendemoniarse. La primera parte del poema introduce ese regreso al pasado; la segunda, lo concreta en el tiempo de la posguerra y de la cárcel. Junto a estos elementos, aparecen, casi uno a uno, otros rasgos que retratan al Hierro de su poesía anterior: el tono alucinatorio del poema, la confusión entre lo vivido y lo soñado, la introducción, a modo de collage, de frases oídas ("Y las pastas 'que mi mujer acaba de traerme,/ porque no sé que maña se da para encontrar en estos tiempos/ dulces tan buenos en Madrid'. Y luego,/ 'tome usted esta otra de coco, ya verá lo que es bueno'"(p. 24). Junto a ello, es destacable el irracionalismo poético que impone una lectura simbólica del poema. En principio, leído en su lectura textual, el poema nos deja fuera, tan repleto como está de alusiones y referencias personales, pero el lector entiende, a partir

sobre todo del léxico y el ritmo del poema, que el protagonista del poema nos habla de asuntos íntimos que no quiere desvelar, sino sólo sugerir en lo que tienen de recuerdos dolorosos que vuelven. Importa sobre todo la sugerencia, como vemos en estos versos:

así aquella pareja funeral,
novios de negro, como cuervos tímidos,
cogidos de la mano, con un ramo de flores, 40
lentos por una calle que no tenía fin,
foso de cal, en Campo de Criptana (p. 23).

Contrasta la concreción del nombre del lugar con la voluntad de sólo ofrecer sensaciones para describir el momento: los "novios de negro" han creado la visión de "pareja funeral", en cuanto que "negro" ha sugerido, irracionalmente, la idea de "muerte", a la que, también irracionalmente, se asocia "cuervo" en la imagen visionaria "como cuervos tímidos". Todo ello, como contraste con "un ramo de flores" y la blancura de un pueblo manchego, a la que la idea de muerte desarrollada antes la convierte en "foso de cal"⁷⁸.

No podemos pasar por alto, del mismo modo, la ya aludida idea de la poesía como modo de desendemoniarse. Esa idea, presente en el poema que abre Con las piedras..., así como en "Cae el sol", el que cierra Libro de las alucinaciones,

vuelve a aparecer en dos momentos diferentes en "Cuanto nunca":

Así olfateo yo, mas sin el firme instinto del animal 23
unas palabras que podrían sanarme el alma (p. 22).
[...]
(Estas palabras...Las afilo 50
igual que bisturíes, para sajar mi carne.
Si la infección no me habitara,
entonces las palabras, estas u otras palabras,
se alzarían aladas, revolotearían,
zumbarían al sol, gorjearían 55
con generosidad. [...] (p. 24).

Los poemas de Agenda, en su mayoría, no continúan este tono, sino, con las lógicas diferencias, el del poema inicial del libro. "Cuánto nunca" parece un poema que surge cuando lo que se pretende es otra cosa, y aquí es donde el inicio del poema nos informa de que esta sensación puede ser verdadera, si atendemos al inicio de otro poema de Agenda, con el que no guarda ninguna relación. "Cuánto nunca" se inicia con estas palabras:

Fueron dos mil kilómetros los que volé sobre las olas.
Quién pensaba que había de encontrarme
en un fanal dorado y mágico, y cuánto nunca, Paula,
sin tí y sin mí.
Y el grillo que sonaba entre claridades marinas (p. 21).

Este es el comienzo de "Brahms, Clara, Schumann":

Eres mi amor, Paula, Clara quise decir.
Y cuánto tiempo, Paula, digo Clara,
sin tí y sin mí (p. 62).

La lectura de los dos poemas permite que imaginemos a un José Hierro iniciando por enésima vez el poema dedicado a Brahms, y ganado en ese momento por otra realidad, más cercana a su propio yo que la vida de Brahms, en la que se proyecta. Pero importa poco si es así; lo interesante es que el poeta lo ha dejado tal cual, es decir, nos ha ofrecido la posibilidad de entender intertextualmente su poema como el inicio de otro, como una forma de expresión pasada que ahora regresa, cuando son otros los derroteros por los que el poeta camina.

Si comparamos el final del poema con el de "Prólogo..." también recibiremos información sobre la diferente actitud. Frente a la interrogación del protagonista al automóvil para saber lo que había querido decir en el poema, "Cuanto nunca" termina transmitiendo la misma idea de duda y confusión, aunque no apela a ningún elemento del poema:

Esto, tan real y tan absurdo,
sucedió, pero sigue sucediendo.
Y no sé lo que significa (p. 24).

70

En esta ocasión, el poema queda abierto, y, aunque en

apariencia pueda resultar irrelevante, ello confirma la idea de un poema que plantea la posibilidad de, a través de la palabra, recuperar ese "prodigio" perdido del que se nos habla, en unión, claro está, a los otros elementos del poema⁷⁹. Se ha buscado en el poema explicación a eso tan real y tan absurdo de que algo que haya sucedido, siga sucediendo, y la respuesta no se ha encontrado. El próximo paso será la sola realidad de la realidad del poema, como sucede en "Prólogo...".

9.4.1. La metapoesía en el ritmo de la prosa.

El paso hacia el poema como realidad, al que acabamos de aludir, lo podemos ver en Agenda no sólo en los poemas, sino también en sus prosas, y, en concreto, en "Elementos para un poema"⁸⁰, composición que comunica un proceso fallido en la construcción de un poema. Es llamativa la cercanía de esta composición con el prólogo que Hierro antepone a la selección de sus poemas en la Antología de la joven poesía española⁸¹, de Ribes, o en sus artículos "Poesía y poética"⁸² y "Palabras ante un poema"⁸³ (por señalar alguno de los escritos de Hierro sobre el asunto), en el último de los cuales podemos leer:

Cuando en el poeta se enciende esa luz repentina que se llama inspiración es como si un relámpago instantáneo nos permitiese ver, más bien adivinar, una serie informe de objetos desconocidos y sorprendentes. La luz sirve para orientarnos, pero no dura más que una millonésima de segundo. Luego es cuestión de paciencia, de tacto, de amor, de cuidado extraer el objeto -el poema- entrevisto. A veces, al verlo a plena luz, nos damos cuenta que lo hemos roto en las manipulaciones. Otras veces hemos rescatado entero el poema. Cuando lo vemos, nos sorprende porque no era lo que esperábamos⁸⁴.

Es la misma idea que vemos formulada en "Elementos para un poema":

Ando yo ahora eligiendo palabras, ideas, metáforas, forzando hallazgos, amueblando la habitación inexistente, fumando y cavilando, esperando que alce el vuelo el verso de los dioses⁸⁵, cavilando y fumando y volviendo a fumar. Acecho la palabra caliente, la más que lo que significa, cavilando y fumando hasta llenar el cenicero (p. 52).

Antes había dicho:

La inteligencia no provoca el poema: lo controla⁸⁶, dicho sea con todos los respetos para Poe (p. 52).

Lo novedoso de la composición de la que nos ocupamos es que lo que antes quedaba reservado para la prosa crítica, aparece ahora como parte integrante de una composición que, si no poética, refleja una voluntad de estilo bien diversa de la que asiste a la literatura crítica. El mismo hecho es, en sí

mismo, significativo, como también lo es que se centre en la imposibilidad de convertirse en poema, lo que el poeta aprovecha para, a la vez que mostrar el fracaso, ofrecer un ejemplo de lo que es el proceso poético. No venido el verso que dan los dioses, toda la labor de la inteligencia fracasa, aun a pesar de la voluntad. La composición comunica dos ideas, además de las comentadas, especialmente interesantes. La primera es la de que las ideas rondan, pero no se concretan:

Estela del cometa americano, cielo condecorado con la Gran Cruz del Sur, araucarias multiplicadas entre los Andes y el Pacífico...Pablo Neruda, estas ideas trasmutadas en símbolos, en metáforas, en repertorio retórico para Juegos Florales, van avanzando hacia el poema impuesto por la pena. Otros elementos censados, aún sin ocupación inmediata -salitreros, mineros del cobre, cuecas, fauna y flora exóticas para un español (coños nos llaman allá)- aguardan en la fila resignada, esperan ser llamados por el mester de clerecía que los instalará en el poema (p. 51).

La segunda idea hace referencia a cómo el proceso en la búsqueda del poema sigue derroteros impensados, preconscientes, en el que se asocian elementos aparentemente dispares, a modo de "monólogo interior" que superpone conceptos, objetos, tiempos lugares. El poeta, mientras busca las palabras que lo lleven al poema, observa su cenicero repleto, una concha de molusco, recogido en Isla Negra, que

acerca su oído para recordar. El poeta sabe que "la poesía es dar nombre a las cosas" (p. 53). Esa concha de ese molusco llamado "loco", es un "molusco gasterópodo de las costas chilenas" (p. 53). Por ahí podrían venir asociaciones que llevarían al poema, pero "es una operación poética imposible ahora, al parecer" (p. 53). De este modo, el poema imposible, finalmente se construye, desde su imposibilidad, siendo su centro su imposibilidad, como homenaje del poeta al poeta. Lo que a nosotros importa es que, mediante estas palabras, el poeta ha dejado al desnudo el proceso, ha racionalizado su perspectiva poética para convertirla en literatura, en metaliteratura. Ya no es teoría, sino creación, aquello que comunica la idea. Terminamos por descubrir el juego de perspectivas de Hierro: mediante la reflexión metapoética, que lo ha llevado al poema fallido y su proceso, ha terminado por construir el poema buscado:

Hombres o playas a cuya orilla llegan, arrastrados por la corriente de Humboldt, seres que ellos creen hermosos. Seres que nunca asaltarán tu casa cuando mueras Pablo Neruda; que no asesinarán, ni harán trampas a quien respetó las reglas del juego; ni destruirán al que no quiso destruir para edificar sobre las ruinas del mundo antiguo -¡tópico conmovedor!- un mundo más justo.

Pablo, cuando las palabras adquieran su calor, podré empezar este poema a Salvador Allende (p. 54).

El poeta nos ha sometido a un magistral engaño: el de crear un poema para Neruda a través de ese juego de perspectivas desde el que parecía mostrar su imposibilidad. Logrado, el poema que se iniciará "cuando las palabras adquieran su calor" será para Salvador Allende, que es adonde lo han llevado finalmente las asociaciones irracionales nacidas a partir de "loco", ese molusco chileno que ha derivado en la composición en "molusco gasterópodo que simboliza a algunos hombres nacidos en las costas chilenas", lo que, a su vez, sugiere el compromiso literario y político de Neruda, el cual, finalmente, termina por conducir a Allende. La irracionalidad preconsciente de estas asociaciones ha sido puesta al servicio de la mayor racionalidad, no sólo la de que la realidad del poema esté sólo en él mismo, sino, además, la de su mismo proceso.

9.5. 'La casa': alegoría disémica.

Un caso intermedio entre "Prólogo..." y "Cuánto nunca", podemos verlo en el poema final de Agenda, "La casa", que, como bien sugiere Juan José Lanz, "tiene un desarrollo alegórico por el que el símbolo de la casa se refiere tanto a la vida que transcurre [...], como a la otra vida que es el libro de poemas [...]"⁸⁷. Anteriormente, Aurora de Albornoz

había señalado que "la casa -que podría simbolizar un mundo íntimo, compartido- se convierte en proyección del protagonista poemático; o, dicho al revés: el protagonista poemático, con su mundo, es la casa misma"⁸⁸, a la vez que indicaba que el poema "puede ser visto como una metáfora absoluta, ya que, más bien que una comparación, observamos una total identidad entre 'mi mundo' y 'mi casa'"⁸⁹. El poema aparece, como "Prólogo...", en cursiva, cosa, como ya sabemos, frecuente en la poesía de Hierro, que marca con ese carácter tipográfico, entre otros, la totalidad de los poemas iniciales de sus libros, y algunos de los últimos. Además, en la página anterior, José Hierro ha colocado el epígrafe "Epílogo", con lo que se pretende cerrar unitariamente (a pesar de la dispersión de la procedencia de los poemas de Agenda) el círculo abierto en el "Prólogo". Este es el poema reproducido en su totalidad:

Esta casa no es lo que era.
 En esta casa había antes
 lagartijas, jarras, erizos,
 pintores, nubes, madreselvas,
 olas plegadas, amapolas,
 humo de hogueras... 5

Esta casa
 no es lo que era. Fue una caja
 de guitarra. Nunca se habló
 de fibromas, de porvenires,
 de pasados, de lejanías.
 Nunca pulsó nadie el bordón 10

del grave acento: "nos queremos,
te quiero, me quieres, nos quieren..."
No podíamos ser solemnes,
pues qué hubieran pensado entonces 15
el gato, con su traje verde,
el galápago, el ratón blanco,
el girasol acromegálico...

Esta casa no es lo que era.
Ha empezado a andar, paso a paso. 20
Va abandonándonos sin prisa.
Si hubiera ardido en pompa, todos,
correríamos a salvarnos.
Pero así, nos da tiempo a todo:
a recoger cosas que ahora 25
advertimos que no existían;
a decirnos adiós, corteses;
a recorrer, indiferentes,
las paredes que tosen, donde
proyectó su sombra la adelfa, 30
sombra y ceniza de los días.

Esta casa estuvo primero
varada en una playa. Luego,
puso proa a azules más hondos.
Cantaba la tripulación. 35
Nada podían contra ella
las horas y los vendavales.
Pero ahora se disuelve, como
un terrón de azúcar en agua.
Qué pensará el gato feudal 40
al saber que no tiene alma;
y los ajos, qué pensarán
el domingo los ajos, qué
pensarán el barril de orujo,
el tomillo, el cantueso, cuando 45
se miren al espejo y vean
su cara cubierta de arrugas.
Qué pensarán cuando se sepan
olvidados de quienes fueron
la prueba de su juventud, 50
el signo de su eternidad,
el pararrayos de la muerte.

Esta casa no es lo que era.
Compasivamente, en la noche,
sigue acunándonos (pp. 81-82). 55

Nos hallamos ante un caso especial de "alegoría disémica", tal y como la define Carlos Bousoño⁹⁰ para explicar la poesía de Claudio Rodríguez: es "una alegoría, pero una alegoría de insólita traza, una alegoría, repito una vez más, que mantiene dentro de su seno dos sentidos conscientes, uno denotativo y otro connotativo perfectamente diferenciables: uno, que se atiene a la literalidad, y otro, que la excede ampliamente"⁹¹. El poema se inicia con una identificación metafórica procedente de la sinécdoque mediante la que la casa es tomada en función de las cosas y los objetos que la integran. Esa sinécdoque está contenida en una frase cotidiana, que, como afirma Aurora de Albornoz, "se va llenando de misterio, de sugerencias, según el poema avanza"⁹². Pero, esas sugerencias, a las que más adelante atenderemos, se producen al mismo tiempo que el poema puede ser entendido en un sentido denotativo en su integridad, en su conjunto, lo cual no excluye que también hallemos puntualmente visiones como, por ejemplo, "En esta casa había antes [...] olas plegadas". Esa visión y cuantas de igual signo poético irracional pudiéramos encontrar en el poema, contribuyen a formular el significado denotativo con el que el poema puede ser entendido. Ese significado denotativo se

construye mediante metáforas ("Fue una caja/ de guitarra"), animación de lo inanimado ("Ha empezado a andar", "puso proa a azules más hondos"), personificaciones ("qué hubieran pensado entonces/ el gato [...]"), "Qué pensará el gato feudal", "qué/ pensarán el domingo los ajos"), contribuyendo estas últimas a cambiar el punto de vista desde el que las cosas son miradas. Estos procedimientos, de índole racional, son los encargados de ofrecer denotativamente, en el conjunto del poema, el significado de la palabra "casa", entendida desde el inicio, gracias a la sinécdoque de la frase cotidiana inicial, no como el continente, sino como el contenido. De este modo, el poema, en este primer significado, nos está trayendo el tema del paso del tiempo sobre las cosas y los seres que pueblan la casa, desde una posición de cercanía y afecto, que confirman los versos finales. Pero ya hemos dejado dicho que el poema se va cargando de sugerencias conforme avanza: la casa, que hasta el verso 18 es ella misma, en lo que contiene y en lo que representa, a partir del 18, sin dejar de ser la misma cosa que antes, se carga de una significación trascendentalizadora: la casa es aquello en lo que el narrador se proyecta para hablarnos de su mundo, de los seres y de las cosas que lo han constituido, hasta ser, finalmente, como en otros poemas de Hierro ("La fuente de Carmen Amaya",

la última parte de "Cinco cabezas", como enseguida veremos) la idea de una cuna, de la infancia; con ello, como afirma Luisa Castro, "tanto a nivel de significado, como de forma, se cierra el círculo"⁹³. Este es el verdadero significado del poema, su sentido trascendentalizador. El significado denotativo y el connotativo se dan parejos, al tiempo, y, por ello es alegoría disémica, y, por ello, como en la técnica empleada por Claudio Rodríguez en Conjuros (aunque reaparece en los restantes, incluido Casi una leyenda⁹⁴) y estudiada por Bousoño⁹⁵, se produce esa extraña sensación de estar asistiendo a una alegoría -monosémica en su definición habitual, en tanto que sólo importa su sentido figurado- en la que permanece también el significado real.

9.6. Cinco cabezas: irracionalidad visionaria.

Las cinco partes del largo poema en prosa titulado "Cinco cabezas" vieron por primera vez la luz como ilustración poética de cinco serigrafías de Juan Barjola⁹⁶, y luego han sido reproducidas en diversos lugares⁹⁷, antes de su inclusión definitiva en Agenda. En este libro aparecen llenando la segunda sección, y con un subtítulo, "(Intermedio sombrío)" (p. 39), que comunica, entre otras cosas, el tono diferente de la composición a las del resto del libro. La

razón principal de esa diferencia es precisamente su origen de ilustración poética de unas serigrafías, que son las que le han proporcionado el tono visionario, en consonancia con la pintura de Barjola, de un marcado tono expresionista. Podría pensarse que no conocer esas serigrafías supone un impedimento para la total captación de estos poemas, pero el inconveniente no va más allá de no conocer Palma de Mallorca, o Gijón, o Bilbao, para, sin embargo, poder comprender los poemas que a estas ciudades dedica Hierro en las composiciones de la primera sección del libro. Si imaginamos cada una de estas ciudades, o lo que de ellas el autor nos quiere mostrar, o su sentimiento o su pensamiento sobre ellas y a través de ellas, del mismo modo podemos soñar las cabezas de Barjola a través de las de Hierro. Aunque nada sepamos de ellas, intuimos su carácter visionario y sombrío, pues ése es el tono con el que Hierro nos las ofrece. Juan José Lanz⁹⁸ ha comparado esta composición a las prosas de Rimbaud, en lo que éstas tienen de imaginación asociativa, de alucinación y desgarró. Ese es el tono de esta composición, y, en ese sentido, difiere de modo casi absoluto de los otros poemas del libro, en los que, por supuesto, lo irracional poético permanece, pero no incidiendo sobre el conjunto del poema, ganados por una perspectiva más racional, sino simplemente en asociaciones imaginativas concretas, en visiones puntuales.

Aquí, sin embargo, nos encontramos ante cinco magníficos ejemplos del mejor irracionalismo poético en cuanto a que la fuerza de las visiones e imágenes que contiene son su propia estructura. Cada una de las partes del poema se inicia desde la perspectiva de un sentido corporal⁹⁹, que se convierte en el primer motor en la creación de las visiones, muchas veces sinésticas, aunque no debe pensarse en que el texto recrea la sensación de los sentidos, sino más bien en que, a través de ellos, se desarrolle la expresión que se pretende dar a cada una de las cabezas. Por otra parte, esa apelación inicial a los sentidos sirve sólo para estructurar cada una de las partes en su comienzo, pero en cuanto el poema cobra vida, la referencia deja de ser central. Lo dicho puede verse en cualquiera de las partes de "Cinco cabezas", como en esta primera que, a pesar de su extensión, creemos conveniente reproducir en su totalidad:

Esta cabeza ha rodado los lechos de todos los ríos. Ha rodado por los siglos de los siglos, esta cabeza rodada, canto rodado, tajada por un rayo de espada para purificarla, en Asiria, en la Europa de la Guerra de los Cien Años, en la selva amazónica. La secaron los soles del desierto, la royeron los buitres, la pulimentó la intemperie. Esta cabeza fue arrancada de un beato mozárabe, de una Danza medieval de la Muerte, obispo, rey, guerrero, siervo. La arrancó de su lugar exacto una mano del otro lado de la vida. La capturó un muerto, un ángel, alguien que la miraba y la representaba desde el lado de allá de la laguna, igual que la contemplan los muertos, los que ya son materia pura, agua de ruisseñores, cristal de brisas, lágrima de estrella, los que ven a los

vivos como podredumbre y horror. Alguien la ha visto como la veremos cuando nos muramos, como hervor repugnante. Nos la ha representado con la amarga clarividencia del moralista que redacta, para alertarnos, una guía de descarriados. Y ahora no podemos saber si es una víctima contemplada por su verdugo; si es una víctima que se mira a sí misma en el espejo de la muerte. Esta piedra viene rodando sobre las piedras de los ríos. Se ha ido astillando poco a poco durante el viaje interminable. Y aún le faltan muchos siglos errantes para llegar a su final, para no alcanzar nunca su final. Esta cabeza se ha cubierto de ceniza de campana, de párpados de ascua. Es una fruta mineral, aletazo de fiebre, amarillez de calavera. Todo esto no ha ocurrido nunca. No va a ocurrir nunca, porque aquí, en el lado de acá de la laguna, no existe el tiempo, no existe la piedad. Podemos contemplar con indiferencia las figuras del otro lado del espejo. Con la misma indiferencia con que vemos sufrir al morado, al rojo, al verde; con que escuchamos las risas del amarillo o del celeste. Esta cabeza ha rodado, ha rozado, los lechos de los ríos. Es una larga nota de violonchelo que dura, y dura, y dura y nos da la impresión de una gaviota, inmóviles las alas, congelada en el aire. Una nota que se ha liberado de las cárceles del tiempo, se ha hecho espacio. Esta cabeza es sólo espacio, dolor de morado o verde, lágrima de amarillo, canto rodado, cabeza rodada, descolorida, tajada por un rayo de espada purificadora y piadosa (pp. 40-41).

Se descubren en el texto, como columna vertebral que lo sostiene, una serie de "ideas base" a partir de las que la composición se desarrolla. La primera es la de que esa cabeza "ha sido tajada por un rayo de espada para purificarla". La segunda surge al presentárnosla como creada en su estado presente por alguien que habita el mundo de la muerte: "La arrancó de su lugar exacto una mano del otro lado de la vida. La capturó un muerto, un ángel, alguien que la miraba y la representaba desde el lado de allá de la laguna". La tercera

nace del cambio de perspectiva desde el que la cabeza es mirada, porque, sin transición, el narrador pasa a contemplarla desde el mismo lado del que la cabeza fue arrancada: "Todo esto no ha ocurrido nunca. No va a ocurrir nunca, porque aquí, en el lado de acá de la laguna, no existe el tiempo, no existe la piedad. Podemos contemplar con indiferencia las figuras del otro lado del espejo". Rodeando esto que llamamos estructura, el texto arranca de la identidad metafórica entre cabeza y canto rodado, de la que, racionalmente, también surge la primera oración del texto: "Esta cabeza ha rozado los lechos de todos los ríos". A partir de ese momento, las asociaciones se suceden sin más lazos, en la mayoría de los casos, que aquellos preconscientes que unen y superponen sensaciones, tiempos y lugares: la idea de dolor del canto rodado en su devenir por el río, y la propia de río, en cuanto que movimiento, hacen surgir, respectivamente, las visiones que hablan de sufrimiento, o señalan diversos lugares y culturas, unidas por la idea, más tarde enunciada de que "aún le faltan muchos siglos errantes para llegar a su final, para no alcanzar nunca su final". Es la idea del dolor eterno, convertido en espacio y color, como símbolos de lo sin tiempo como una cabeza "tajada por un rayo de espada purificadora y piadosa".

Similar desarrollo podría observarse en las otras cuatro

partes de la composición. Ya en la primera, hemos podido ver que alguno de los temas esenciales de la poesía de José Hierro -el del tiempo, en concreto, el de la confusión temporal- se abre paso en medio de la sucesión de imágenes. En las siguientes partes, se acentúa esa presencia de lo personal¹⁰⁰, arropada casi siempre con elementos que impiden que se pueda entender claramente de ese modo, aunque algunos datos concretos, o la cercanía del narrador sobre lo narrado, permitan al lector percibir esa presencia. No obstante, será en la tercera y en la quinta donde más perceptible se nos haga la idea de la proyección personal de Hierro, de su vida. En la tercera, es el conocimiento de la vida de Hierro lo que permite distinguir su presencia real:

Hay otras historias que la han ido tallando lentamente. Están escritas sobre su piel, pero no las recuerda. Como la de los niños que entraban en unos recintos para ser duchados con gas. Como la del preso, en aquella cárcel de diciembre glacial, enfermo de fiebre, con el que sus compañeros dormían por turno para librarse del frío. Como la del que...como la del que...como la del que...Esta cabeza ha oído historias maravillosas e historias estremecedoras. Historias estremecedoras que han modelado horriblemente su rostro, pero que no recuerda. Sólo recuerda las historias maravillosas. Son las que le permiten seguir viviendo todavía (p. 43-44).

Hierro, entre historias ajenas, introduce una de su vida real, la del preso, como bien ha visto Gonzalo Corona¹⁰¹. Pero incluso aunque nada supiéramos de la vida de Hierro, el

simple contraste con la historia anterior, la que alude al exterminio nazi, conocido por todos, a través de fotografías y películas, sería suficiente para que sintiéramos una mayor cercanía. Es diciembre, pero un diciembre aún más concreto en la memoria, glacial; es un enfermo, pero del que se sabe su enfermedad, enfermo de fiebre. Otro factor, ahora intertextual, viene a señalarnos la cercanía que la composición está tomando con uno de los poemas más confesionales de José Hierro, "Historia de muchachos", de Libro de las alucinaciones. Este poema es la historia de "Este señor que pasa por la vida/ metido dentro de sí mismo" (p. 462), que, entre otras cosas, recordaba la historia de "en los balcones los dejaban/ por la noche, delante de la fuente/ de aquel patio interior. Muertos calzados/ con alpargatas nuevas, su sudario./ Amanecía y se les despedía/ cantando el Dies irae" (pp. 463-464). Ahora es la misma historia, pero referida a una cabeza sobre la que el poeta ha ido proyectando su vida de forma cada vez más decidida.

En la quinta parte, el tono desgarrado de muchas de las partes de la composición, inflexiona hacia una ternura que sirve de refugio:

Cuando se mira las manos de pólvora y de sangre no verá en ellas negro y ocre, pardo y oro, huellas de dientes que se adentran en el túnel. Esta cabeza no huele sangre, sino

caramelo, merengue, chocolate de nietecillo, cara de pájaro pícaro, que ha llegado volando a que le cuente una vez más lo de las hadas y los príncipes, lo de los peces y los dragones [...] Ya no huele aquellas madrugadas junto a la tapia blanca y lívida del alba. Hace tiempo de eso [...] Acaricia la mano del nieto, y esa tibieza le regresa al cereal, a la moza, a la cabra, no a la culata de madera, al acero [...] La lluvia los [a los ojos] ha llevado hasta el reino de las raíces. Y esta cabeza va haciéndose con el tiempo, más precisa, más nítida. Empieza ya a ser nebulosa. Se solidifica, se perfila, hasta ser el de entonces, el de aquel tiempo. Porque ha pasado mucho tiempo, suficiente para olvidar aquel olor de sangre, aquel olor de horror. Suficiente para que esta cabeza pueda cerrar sus ojos, dormir, dormir, dormir. Corroborando que Dios es su beleño (pp. 46-47).

Lo que vimos en la parte primera como la descripción visionaria de una cabeza, ha terminado por convertirse (en un proceso asociativo irracional a lo largo de las cinco partes de la composición) en una proyección del yo. Aquí ya no es lo personal disimulado, sino claramente perfilado con esa aparición del "nietecillo". Como en otros poemas de Hierro, entre los que cabe destacar "La fuente de Carmen Amaya", de Libro de las alucinaciones, finalmente se retorna a la infancia, "a las raíces", e igual que allí, en "Cinco cabezas" se retorna para encontrar lo que lo que, expresado con simbolismo heterogéneo viene a significar un mundo de verdad más tarde negado: el "cereal", la "moza", la "cabra". En ambos poemas, volver al origen es reanudar el orden lógico y prodigioso de las cosas, que no es sino "ser el de entonces, el de aquel tiempo". Por otra parte, puede

percibirse cómo después de más de treinta años de la publicación de su primer libro, reaparece en la poesía de José Hierro, sin que lo haya abandonado nunca, el tema del sueño como modo de liberarse del peso del tiempo. Lo que en los primeros libros era un debate entre las necesidades contrapuestas de acción y serenidad (recordemos, por ejemplo, el poema "Serenidad", de Tierra sin nosotros) y, progresivamente, fue un caminar hacia el recurso del sueño y la alucinación, se convierte ahora, en este final de "Cinco cabezas", en una aceptación positiva (aunque nostálgica, en tanto que se realiza tras el recuerdo) de ese "dormir, dormir. Corroborando que Dios¹⁰² es su beleño".

NOTAS

1. Op.cit.

2. Juan José Lanz, "Cronología", en José Hierro, Agenda, op.cit., p. 10. En realidad, ya en la edición de Cuanto sé de mí (op.cit., 1974), aparece un poema que se incluirá en Agenda, "Verdi 1874" (pp. 482-483).

3. "Con Agenda, de José Hierro", art.cit., p. 9.

4. V. ibíd., p. 9, notas 1, 2, 5, 7 y 8.

5. En concreto, las preparadas por Aurora de Albornoz (op.cit.) y José Olivio Jiménez (op.cit.).

6. Op.cit.

7. V. Miguel García-Posada, "Agenda. José Hierro", en Abc (Abc literario), 23 marzo 1991, p. V.

8. Op.cit.

9. F.L., "José Hierro: 'La poesía se escribe cuando ella quiere'", en El país, 6 febrero 1991, p. 27.

10. José Hierro, "Compasivamente en la noche (Poemas de Agenda)", en Cuadernos hispanoamericanos, 341, noviembre 1978, pp. 291-296.

11. Emilio E. de Torre, "Una entrevista con José Hierro", art.cit., pp. 420-421 (reproduzco exactamente redacción y puntuación). Una declaración muy similar la encontramos en Juan José Lanz, "José Hierro: 'Escribir poesía...'", art.cit., p. 16.

12. Juan José Lanz: "José Hierro: 'Escribir poesía...'", art.cit., p. 16.

13. V. José Carlos Rosales, "Hilo de seda. Nueva entrega poética de José Hierro tras 25 años de silencio. Agenda. José Hierro.", en El país, 14 abril 1991, p. 7., y Miguel García Posada, "Agenda. José Hierro", art.cit., p. V.

14. V. Gonzalo Corona, "Con Agenda, de José Hierro", art.cit., p. 9, y Pedro J. de la Peña, "Una Agenda con nombre propio", en Cuadernos hispanoamericanos, 502, abril 1992, p. 144-145.

15. Pedro J. de la Peña señala que "Hierro no ha añadido ningún elemento nuevo a su poesía tradicional, pero sí una depuración excelsa de sus procedimientos" ("Una Agenda con nombre propio", art.cit., p. 143).

16. "Desafío en Valencia", "Puerto de Gijón", "Habanera en Bermeo", "Ría de Bilbao" y "Palma de Mallorca" fueron publicados por primera vez en Cabotaje (aguatintas de Guillermo Vargas Ruiz), Hispánica de Bibliofilia, Madrid, 1988. "De otros mares" apareció en Luis García-Ochoa, De otros mares (aguafuertes y aguatintas), Casariego, Madrid, 1989. No ha sido costumbre en este trabajo informar sobre la fecha de la primera publicación de los poemas de Hierro que vieron la luz antes de su incluso en libro. No obstante, el lapso de tiempo entre Libro de las alucinaciones y Agenda (veintisiete años) justifica esta información, para, de este modo, poder seguir la evolución poética del autor. En caso de no aparecer este dato, se entiende que aparece por primera vez en Agenda.

17. José Hierro, Agenda, op.cit., p. 38. Todas las citas de Agenda se realizan por esta edición, por lo que, en adelante, sólo aparecerá consignada la página. Las citas de los poemas de otros libros de Hierro continúan haciendo referencia por la edición de Cuanto sé de mí, op.cit..

18. "Agenda. José Hierro", art.cit., p. V"

19. Publicado por primera vez en Luis García Ochoa, Arboledas (aguafuertes y aguatintas), Casariego, Madrid, 1989.

20. Nuevas Canciones, en Poesías completas, op.cit., p. 666.

21. Teoría de la expresión poética, op.cit., I, pp. 392-393.

22. Basta simplemente recordar que nuestro autor confeccionó una antología poética (Op.cit.) de Machado en 1968.

23. V. Bousño, Teoría de la expresión poética, op.cit., I, p. 393.

24. José Hierro en su tiempo, op.cit., p. 360.

25. "Agenda. José Hierro", art.cit., p. V.

26. "Hilo de seda...", art.cit., p. 7.

27. "José Hierro", op.cit., p. 92.

28. "Una Agenda con nombre propio", art.cit., p. 143.
29. "Con Agenda, de José Hierro", art.cit., p. 9.
30. La segunda generación poética de posguerra, op.cit., p. 96.
31. "(Desde) La poesía de Antonio Martínez Sarrión", en Antonio Martínez Sarrión, El centro inaccesible (Poesía 1967-1980), Hiperión, Madrid, 1981, p. 21.
32. Libros de prosa:1, edición de Francisco Garfias, Aguilar, Madrid, 1969, pp. 973-74.
33. "(Desde) La poesía de Antonio Martínez Sarrión", art.cit., p. 20.
34. Ibíd., p. 19.
35. "Con Agenda, de José Hierro", art.cit., p. 9.
36. "Hilo de seda...", art.cit., p. 7.
37. José Hierro, Joan Miró, Talleres de Artes Gráficas Gonzalo Bedia, Santander, 1974.
38. Nos referimos a que la lectura del poema no aparece excesivamente mediatizada por ese referente cultural, aunque, como más adelante se verá ("Lope. La noche. Marta.", por ejemplo), algunos de estos poemas contienen debajo de cada verso referencias culturales profundas y concretas.
39. Publicado por primera vez en Cuanto sé de mí [1974], op.cit., pp. 482-483.
40. En José Hierro, "Compasivamente, en la noche", art.cit.
41. Sobre éste y otros puntos de la biografía de Brahms, puede verse, entre otras, la espléndida de Yves y Ada Rémy, Brahms, Espasa-Calpe, Madrid, 1984, 3ª ed.
42. Ibíd., p. 56.
43. Ibíd., p. 152.
44. " José Hierro ante el milagro más grande del amor...", art.cit., p. 122.

45. V. ibíd., pp. 117, 125, 158. Ya antes lo había señalado Aurora de Albornoz, José Hierro, op.cit., p. 118. V. también, Juan José Lanz, "José Hierro", art.cit., p. 93.

46. A Paula también se dirige en otro poema de Agenda, "Cuánto nunca" (p. 21).

47. Ibíd., p. 117.

48. Sobre este poema se han escrito ya dos espléndidos artículos que evidencian el profundísimo conocimiento que Hierro posee de la vida y obra de Lope de Vega (Luce López-Baralt, "José Hierro ante el milagro más grande del amor...", art.cit., pp. 105-159, y Antonio Carreño, "La voz que ya no es tuya de Lope de Vega y José Hierro", art.cit., pp. 9-13).

49. Publicado por primera vez en Cabotaje, op.cit.

50. Publicado por primera vez en Cabotaje, op.cit.

51. Aunque nada tiene que ver con el asunto que tratamos, es interesante resaltar la existencia de una tesis doctoral, la de María Luisa Cooks (Time in the Poetry of Antonio Machado and José Hierro, op.cit.), dedicada a mostrar las diferencias entre las poéticas de Machado y de Hierro. A lo largo de su trabajo, pretende demostrar, entre otras cosas, "that Hierro deconstructs Machado" (ibíd., p. 2), porque "Hierro's literary device is the futurists' melodic image, in contrast with Machado's literary device, the dysemic symbol" (ibíd., p. 2). Es evidente que las diferencias son obvias entre los dos poetas, pero no lo es menos que el simbolismo de poetas como Juan Ramón y Machado es la base sobre la que Hierro traza, avanzando sobre el anterior, su propio camino.

52. Soledades, en Poesías completas, op.cit., p. 478.

53. Pertenece este verso a la parte segunda del poema LXXVII, de Soledades (Poesía completa, op.cit., p. 481), que dice así:

Y no es verdad, yo te conozco,
tú eres nostalgia de la vida buena
y soledad del corazón sombrío,
de barco sin naufragio y sin estrella.
Como perro olvidado que no tiene
huella ni olfato y yerra
por los caminos, sin camino, como
el niño que en la noche de una fiesta
se pierde entre el gentío

5

y el aire polvoriento y las candelas	10
chispeantes, atónito, y asombra	
su corazón de música y de pena,	
así voy yo, borracho melancólico,	
guitarrista lunático, poeta,	
y pobre hombre en sueños,	15
siempre buscando a Dios entre la niebla.	

54. Antonio Machado, Poesías completas, op.cit., p. 515.

55. En el diario Córdoba (Suplemento "Los cuadernos del sur", p. V), 15 noviembre 1990.

56. Luce López-Baralt lo expone de modo gráfico: "los poemas eran, como intuíamos, 'primos hermanos' pese a su distancia cronológica" ("José Hierro ante el milagro más grande del amor...", art.cit., p. 142).

57. "La voz que ya no es tuya de Lope de Vega y José Hierro", art.cit. Carreño interpreta que la composición a la que nos estamos refiriendo está compuesta por tres poemas: "Los tres poemas se inician como enunciaciones diferentes de un extenso monólogo. Se inicia con "He abierto la ventana" (1); se continúa con "Ya mi memoria no es lo que era" (2) y concluye con la despedida: "Hasta mañana, Noche/ tengo que dar la cena a Marta (3). Representan un día en las vidas de Lope y Marta: del amanecer al anochecer" (ibíd., pp. 12-13). Quizá haya contribuido a esta, a nuestro juicio, confusión, las características tipográficas de la edición de Agenda, que, en más de una ocasión, hace dudar acerca de si el poema termina en una página o en la siguiente, o si el de la siguiente es un poema sin título. Estos motivos deben haber llevado a Carreño a su interpretación, toda vez que la primera parte que el citado crítico señala ocupa la p. 74, la segunda, las 75 y 76, y la tercera, la 77.

58. "José Hierro ante el milagro más grande del amor...", art.cit.

59. "Lope. La noche. Marta", en VV.AA., Encuentro con José Hierro..., op.cit., pp. 142-146.

60. "Lope. La noche. Marta", en VV.AA., Encuentro con José Hierro..., op.cit., pp. 138-142.

61. Los excesos a los que nos referimos son, a nuestro juicio, los que se derivan del intento por ver neoplatonismo lopesco, cuyo origen es la poesía trovadoresca, en el poema de Hierro. Esta idea lleva a López-Baralt a afirmar que lo que plasma Hierro en el poema

es "toutes proportions gardées, lo que sintieron Petrarca, Dante y Garcilaso ante aquellas célebres damas imposibles que los elevaban al Bien divino; estamos ante la apoteosis tradicional de la amada neoplatónica. Con cuanta delicadeza lo ha dejado sugerido José Hierro" ("José Hierro ante el milagro más grande del amor...", art.cit., p. 137); o, más adelante: "Los ojos de la Marta de Nevárez de Hierro han logrado resplandecer donde los ojos de la Marta del Fénix no lo habían logrado. Increíble pero cierto: José Hierro termina siendo un poeta más cortesano que su gentilísimo Lope" (ibíd., p. 157). Choca esta afirmación con lo que es más importante del artículo de López-Baralt, la demostración de la identidad entre Hierro y el protagonista del poema (ibíd., pp. 146-159). Esa identificación va más allá de la posible recreación en el poema de Hierro de ideas y sentimientos propios del amor neoplatónico, propio de la de la poesía de cancionero, y que aún vive en Lope. Hierro se identifica con Lope en tanto que ve en su poesía y en su vida idénticas realidades a las que él ha llevado a su lírica: la idea de un hombre roto, partido entre realidades antagónicas, entre diversos amores, entre el prodigio que fue o no fue, pero que se presintió, y una realidad presente que definitivamente lo niega. El Lope que Hierro nos entrega en un ser partido entre su fe y su amor; un Lope agobiado por el trabajo y el remordimiento, pero enamorado; un Lope sin el peso del deseo del amor, que contempla cómo se pierde aquello que más quiere, y que finalmente confiesa su fracaso: "de lo que fue/ y que no fue y que pudo ser mi vida" (p. 77). Claro que Lope y Hierro son ahí una misma cosa, una identidad común. Y por ello, ese verso final, verdaderamente impresionante, como bien afirma López Baralt, termina por conmocionar como lo hace, por lo que tiene de nostalgia de algo, de concepción de la vida como derrota presente, y, a la vez, por esa idea que transmite de, a pesar de todo, pretender encontrar, entre lo que la realidad ha sido, un lugar que aún sirva de refugio: "Abre tus ojos verdes, Marta, que quiero oír el mar" (p. 77). Lope conoce sobradamente la obra y la vida de Lope, como tan bien ha puesto de manifiesto Luce López-Baralt, y como el mismo Hierro deja ver explícitamente en el poema, pero, apoyado en ello, construye un doble poema: su homenaje a Lope y un retrato de sí mismo.

62. Elsa López ("Lope. La noche. Marta", art.cit.) también lo resalta, y añade en su comentario notas interesantes, como la cercanía de Hierro no sólo con Lope, sino también con Marta, que para Elsa López, representaría en el poema "la niñez de Hierro, la inocencia de Hierro" (ibíd., p. 144).

63. En un momento determinado, afirma: "Al adjudicar la apoteosis náutica de los ojos de Marta a Lope de Vega, Hierro nos está proporcionando una clave extraordinaria: quien canta no es el Fénix, poeta de tierra adentro, sino él mismo. La ruptura es sencillamente formidable. A nadie que conozca medianamente bien la poesía de Hierro se le escapa su absoluta vocación marina" ("José Hierro ante el milagro más grande del amor...", art.cit., p. 149). No parece que la citada vocación marinera y el hecho de que en el último verso del poema aparezca la palabra "mar" (p. 77) sean los únicos motivos que el poema nos ofrece para poder hablar de proyección.

64. Desde el inicio del poema, el diálogo entre Lope y la noche deja al lector campo abierto para que el poema sea entendido de forma simbólica.

65. V. nota 62.

66. Sobre el papel de la noche en el poema, véase Ángel López García ("Lope. La noche. Marta", art.cit., p. 140) y Antonio Carreño ("La voz que ya no es tuya de Lope de Vega y José Hierro", art.cit., pp. 12-13).

67. "La voz que ya no es tuya de Lope de Vega y José Hierro", art.cit., pp. 11 y 12, respectivamente. La misma idea puede verse en Luce López-Baralt ("José Hierro ante el milagro más grande del amor...", art.cit., p. 138).

68. Por ejemplo, los "papeles rompidos" (p. 76) aluden al soneto 190 de las Rimas de Lope (apud Luce López-Baralt, "José Hierro ante el milagro...", art.cit., p. 140n.), o "mis bien cortadas plumas" (p. 77).

69. Por ejemplo, la referencia al Laurel de Apolo en medio de una frase coloquial "y uno no puede dormirse en los laureles". Información más amplia sobre estos aspectos puede obtenerse en el artículo de Luce López-Baralt ("José Hierro ante el milagro más grande del amor...", art.cit., passim).

70. San Mateo, XXVII, 46.

71. Véase Luce López-Baralt ("José Hierro ante el milagro más grande del amor...", art.cit., pp. 145-149).

72. En Lírica, op.cit., p. 298.

73. Ya en Cuanto sé de mí y Libro de las alucinaciones, como señala Jolanta Bartoszevska (José Hierro en su tiempo, op.cit., pp. 294-295), la presencia del ritmo habitual de Hierro se debilita, pero no es menos cierto que esa contención rítmica se acentúa en Agenda con respecto a los dos libros anteriores.

74. Almudena Guzmán, "José Hierro. 'Ya no tengo tanto miedo al ridículo'", art.cit., p. VIII.

75. No es la línea que nosotros hemos seguido en este trabajo, pero este poema podría servir de ejemplo para mostrar lo que María Luisa Cooks afirma de "Teoría y alucinación de Dublín": "This hallucinatory technique in Hierro's own interpretation of Marinetti's 'multilinear lyricism'" (Time in the Poetry of Antonio Machado y José Hierro, op.cit., p. 134). Cooks, en el momento en que presenta su tesis, 1985, no conocía este poema de Agenda, que hubiera resultado más eficaz que el que analiza para señalar la cercanía de Hierro y la poética de Marinetti, al que, por cierto, nuestro poeta alude, y no es casual, en el poema.

76. V. "Ensayo de autocritica", art.cit., pp. 192-197.

77. Juan José Lanz, "José Hierro: 'Escribir poesía...'", art.cit., p. 16.

78. Puesto que son recuerdos del período de la inmediata posguerra, pudiera entenderse "foso de cal" como una referencia al modo en que, tras la guerra, fueron asesinados en algunas ciudades españolas los combatientes en el bando republicano, en fosos de cal viva.

79. Juan José Lanz entiende una similar actitud en estos finales, en tanto que el poema "ha dicho mucho más de lo que el poeta pretendía cuando lo inició" ("José Hierro", art.cit., p. 92).

80. Publicada por primera vez Chile en el corazón. Homenaje a Pablo Neruda, Península, Barcelona, 1975, pp. 84-87.

81. "Algo sobre poesía, poética y poetas", art.cit.

82. Art.cit.

83. Art.cit.

84. "Palabras ante un poema", art.cit., p. 86.

85. En "Poesía y poética" leemos: "Es el verso que nos dan los dioses" (art.cit., p. 28).
86. En "Poesía y poética" expresa la misma idea cuando señala que tras el primer proceso, inconsciente, sobreviene la "labor de fría razón, de inteligencia clara, aunque en el fondo la inspiración, el don de Dios, haga sonar su misteriosa armonía acompañando a la melodía humana" (art.cit., p. 29).
87. "José Hierro", art.cit., p. 93.
88. José Hierro, op.cit., pp. 93-94.
89. Ibíd., p. 119.
90. "La poesía de Claudio Rodríguez", art.cit., p. 119-124.
91. Ibíd., p. 123.
92. José Hierro, op.cit., p. 101.
93. "La casa", en VV.AA., Encuentro con José Hierro..., op.cit., p. 116.
94. Claudio Rodríguez, en su último libro, Casi una leyenda (Tusquets, Barcelona, 1991), con técnica similar, se vale también del vocablo "casa" para expresar contenidos no dispares de los de Hierro. Sucede en el largo poema "Nocturno de la casa ida" (pp. 23-29), al que pertenecen los siguientes fragmentos:

Y las estrellas de blancura fría	
en el espacio curvo	
de la gravitación, y la temperatura,	
las leyendas de las constelaciones,	55
la honda palpitación del cielo entero	
y su armonía sideral y ciencia,	
están entrando a solas	
con un dominio silencioso y bello,	
vívido en melodía	60
en esta casa.	
Está entrando la noche, está sonando	
en cada grieta, en cada fisura,	
en el ladrillo bien cocido a fuego,	
en la pared con fruto con tensión hueca en	
temple,	65
en la arena del cuarzo,	

en la finura de la cal, el yeso,
 [...]

Y esta casa es un templo como la noche abierta 90
 en música y en cruz,
 la vibración del tallo del almendro,
 la piel de la manzana
 y la ceniza blanca, ya sin humo,
 la miel sin muerte del romero, el rubio 95
 gallo de pluma fina,
 [...]

Esta casa, esta noche
 que se penetran y se están hiriendo
 con no sé qué fecundidad, qué agua
 ciega de llama
 con transparencia y transfiguración, 120
 con un silencio que no veré nunca.
 ¡Canten por fin las puertas y ventanas
 y las estrellas olvidadas, cante
 la luz del alma que hubiera querido,
 lo volandero que es lo venidero 125
 como canto de alondra en esta noche
 de la mañana de San Juan [...]

Suene por fin este aire de planicie
 hasta que se abra la mañana entera,
 hasta que ahora se abra, se está abriendo 145
 no sé qué gratitud,
 qué crueldad en flor.
 Esta casa, esta noche...
 Dejádme en paz. Adiós. Ya es nuevo día.

Son dos poemas diferentes, como diversas -aunque con numerosos puntos en común- son las poéticas de sus respectivos autores, pero participan de una serie de elementos que los igualan: la casa en la noche, la animación de lo inanimado, la personificación, la misma idea de que la casa (su mundo) se está yendo, la alegoría disémica como modo de expresar esa idea. Y, por último, un mismo final en esencia, aunque parezcan distintos: la búsqueda de la ternura en Hierro; la ascensión trascendentalizadora en Claudio Rodríguez.

95. "La poesía de Claudio Rodríguez", art.cit., p. 119-124.

96. Cinco variaciones visionarias, Carmen Durango, Valladolid, 1981.

97. Entre otras, en José Hierro, Reflexiones sobre mi poesía, op.cit., pp. 22-29; en Peña Labra, 49, otoño 1983, pp. 5-11, en la antología de José Hierro preparada por Aurora de Albornoz (op.cit., pp. 330-337), así como en la ofrecida por José Olivio Jiménez (op.cit., pp. 171-177).

98. V. "José Hierro", art.cit., p. 93.

99. V. ibíd., p. 93.

100. También podría verse cómo, en determinados momentos, algunas de las partes de "Cinco cabezas" hacen referencia a la vida de Juan Barjola, por lo que la proyección que veremos del poeta en esas cabezas que nos presenta, podría también, en otros momentos, entenderse como el intento de Hierro de proyectar en ellas a su creador. Sería necesario conocer bien la vida y la obra de Barjola para estudiarlo, pero algún dato, por ejemplo, la inclusión del lugar de nacimiento del pintor, permiten intuir el hecho que comentamos. Nos referimos a cuando en la parte IV leemos: "Esta cabeza [...] Ha visto los niños de la anemia, los cardos, las espinas, los alacranes de septiembre en Torre de Miguel Sesmero [...]" (p. 44). Torre de Miguel Sesmero (Badajoz) es el pueblo en el que Barjola nació el 19 de setiembre de 1919 (Joaquín de la Puente, Barjola, Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia (col. Artistas Españoles Contemporáneos), Madrid, 1971, p. 17.

101. Realidad vital y realidad poética..., op.cit., p. 54.

102. Aunque no es tema de nuestro trabajo, vuelve a ser interesante la aparición de Dios, escasa, pero significativa en la poesía de Hierro. En Agenda se le nombra sólo en dos ocasiones, pero en ninguna de las dos se hace de modo retórico, como en algunos poemas de los primeros libros, ni desesperanzado como en libros posteriores. En "Doble concierto", el poema, casi al final, se vuelve hacia Dios en actitud de súplica: "Sé, Dios mío, mi música, dirige el desconcierto./ Golpea con tu rayo el atril" (p. 29). Ahora, de otro modo, casi unamunianamente, vuelve a aparecer la figura de Dios vista como proporcionadora del consuelo.

10. 'Emblemas neurorradiológicos' y otras colecciones de poemas.

A la práctica habitual en poesía de la publicación en revistas y otras publicaciones de poemas que, con el tiempo, terminan por incorporarse a un libro, Hierro añade un hecho menos frecuente: la publicación de colecciones de poemas como ilustración de litografías, serigrafías, aguatinas y dibujos, de difusión muy limitada. Agenda, en buena medida, se nutre de poemas con esta procedencia¹. Sin embargo, existen dos colecciones de poemas de esas características que no han sido incorporados a ningún libro. El primero es Variaciones sobre París, de 1968, que acompaña a una colección de quince litografías de Eduardo Vicente²; en total son catorce poemas, cuyo análisis poco añadiría a lo dicho sobre la poesía de José Hierro anterior a Agenda. Si acaso, podría afirmarse que, como hemos visto en diversos poemas de Agenda ("Cinco cabezas", "Dos madrigales para nietas"), el poeta, aun consistiendo el poema en la ilustración de la litografía, proyecta su yo, su mundo personal en algunos de ellos, aunque otros se limitan a describir el dibujo, o recurren al humor.

Más interesante para los objetivos de nuestro trabajo es la consideración de la última de estas colecciones de poemas:

Emblemas neurorradiológicos³, publicado en 1990, aunque la fecha de redacción de sus poemas es posterior a la de la mayoría de los de Agenda, libro publicado en 1991. José Hierro explica así el nacimiento de estos poemas:

La historia es muy sencilla. En esa carpeta los dibujos, muy minuciosos, están hechos por uno de mis yernos [Jesús Muñoz], que es médico neurólogo y los presentó, no sé por qué razones, a un congreso internacional. Parece ser que tuvo mucho éxito y le dijeron que viera la posibilidad de editarlos; entonces, a otro de mis yernos que escribe poesía en sus ratos libres le pidieron que hiciera algunas ilustraciones poéticas, pero alguien le dijo: "hombre, díselo a tu suegro, a Pepe". Luego yo lo hice teniendo un poco en cuenta las imágenes, esto es, primero las imágenes las veo yo, y, segundo, la interpretación de ellas no. El autor de los dibujos me explicó en qué consistían aquellas deformaciones, malformaciones; luego todo ya fue puramente...oficio. También tengo algunos libros de esas características. En este caso está hecho, como dicen los pedantes, "con clave de humor", pero se dan también sin humor⁴.

Los títulos nombran directamente aquello que la ilustración representa: "La diabólica máquina de los Drs. Hounsfield y Guillotin", "Computarización", "Chiari.II", "Dandy-Walker", "Holoprosencefalia", etc. En la mayoría de los casos, el poema desarrolla una idea ingeniosa o humorística suscitada por el parecido de la ilustración con alguna realidad que nada tiene que ver con aquello a lo que se refiere realmente; alguno ("Encefalocele", por ejemplo) introduce directamente alguna cita científica; tres de ellos

apelan a la mitología, de cuyos nombres se valen: Dánae, Zeus, Palas Atenea, Venus; uno, contiene referencias a Judith y Holofernes; otro nombra a Góngora y los hermanos Marx; otro, a Rembrandt.

En la mayoría de los casos, el tono de comentario lúdico se hace evidente, lo que, en sí mismo, es significativo, por lo que tiene de "desacralización" de lo lírico, como también lo es la apelación a la mitología clásica en ese contexto. Podrá alegarse que nos hallamos ante meros divertimentos, y la alegación será oportuna, pero no lo es menos la de recordar que el poeta ha decidido publicarlos, lo que puede entenderse como un visto bueno del que han carecido otros poemas de circunstancias que, a buen seguro, el autor ha compuesto. A nuestro juicio, este hecho debe ser entendido como la culminación de la línea que venimos siguiendo en José Hierro: la creciente racionalidad del poeta lo lleva, finalmente, a desacralizar el poema. Por supuesto, ésta es una manifestación más de este hecho, y con ello no pretendemos afirmar que el poeta vaya a caminar, a partir de este momento, por esta línea. Pero fijémonos en que primero fue la sugerencia irracional; más tarde, un paulatino caminar hacia un mayor narrativismo, expresado mediante un irracionalismo que parte de una perspectiva racional; posteriormente, un crecimiento de esa línea que llevó al

poeta a incluir el proceso poético en el poema; y, ahora, ese proceso se evidencia a modo de juego, de divertimento. Vemos que el poeta se aleja aparentemente de aquello que el poema dice, hasta parecer, en estos poemas, que ha salido definitivamente de él.

Sin embargo, Hierro no sale nunca de un modo definitivo del poema; valdrá cualquier elemento exterior, por pequeño que sea, para que, de entre las nuevas perspectivas, lo reconozcamos. Y, así, en el octavo de los emblemas, el titulado "Agenesia de cuerpo calloso", que ilustra poéticamente una cabeza en la que la parte superior representa unos barrotes -como de jaula o cárcel- rotos, por los que escapa un pájaro, el poeta ha escrito:

No ha dejado más que silencio,
en lo que fue patria del canto.
Ha huido hacia la luz azul
y ha dejado sombras y estragos.
Ha huido rompiendo la jaula,
la jaula que fuera el palacio
de la ilusión. Se lleva el trino.
El silencio sólo ha dejado⁵.

5

Todo el universo temático de Hierro, condensadísimo, está en esos versos: una huida "hacia la luz azul", dejando las "sombras y estragos" del presente; la nostalgia del tiempo que fue "patria del canto" ante el "silencio" que

queda tras la huida. Hierro se vale de un vocabulario que se aleja de los poemas que lo preceden (aunque el séptimo emblema, "Holopresencefalia", ya preludia el tono de este octavo), y que retorna a vocablos como "azul", "patria", "canto", "sombras" "silencio". El dibujo y el poema recuerdan inmediatamente a otro del Libro de las alucinaciones, "El niño de la jaula vacía", que, como el de Emblemas neurorradiológicos, fue publicado por primera vez como acompañamiento de una ilustración, en este caso de un grabado⁶:

Con tus manos hiciste libres
 -con tus propias manos- las aves.
 Hijo: qué sueñas, sombra, símbolo
 del hombre que rompe sus cárceles,

del que libera pensamientos,
 palabras que se lleva el aire;
 del que dio canto y dio consuelo
 y no halló quien lo consolase.

5

Solitario, mudo, ceñidas
 las sienes de hojas otoñales.
 En la boca reseca el gusto
 de la sal de todos los mares.

10

La sal que dejaron las olas
 de los días al derrumbarse (p. 432).

Creemos que resulta un interesante ejercicio comparar ambos poemas, distantes entre sí por más de treinta años, y comprobar dos aspectos importantes: el primero, la

permanencia de una misma perspectiva existencial, y el segundo, el más que notable cambio de perspectiva poética, ganada ahora por una mayor distancia aparente, por una mayor contención, cosa que, a su vez, ya se comprobaba en Libro de las alucinaciones con respecto a libros anteriores. Sin embargo, esta distancia no es tan acusada como para que no se perciba en el poema de Emblemas neurorradiológicos la presencia del poeta. En el emblema noveno, "Encefalocele", que describe el dibujo de algo así como una maceta con cara de niño de la que nace algo parecido a un cactus, se hace más evidente. El poema comienza definiendo científicamente el término, y, a continuación, el mismo poeta que ha basado otros de sus emblemas en el humor, el ingenio, o en el juego de la comparación entre dibujos y referencias culturales, gira la perspectiva y añade:

[...] La maceta
de cara de niño, no ignora
que hay verdades más verdaderas.
Sueña cactus en el desierto
y se realiza lo que sueña.

5

Podemos reparar en que nos hallamos ante un caso de condensadísima alucinación, o mejor, de una defensa de la misma: por encima de las realidades evidentes, las verdades más verdaderas del sueño. El poema ha admitido en sus cuatro

primeros versos una definición científica y una fórmula latina como "magister dixit", del mismo modo en que otros poemas culturalistas de algunos poetas incluyen versos en idiomas que una mayoría de lectores desconocen, o referencias culturales a las que sólo una "minoría de la minoría" alcanza; sobre esa base, se puede construir un poema, pero aquí, significativamente, Hierro niega en los últimos versos la base sobre la que construye el poema, y parece como si, de ese modo, estableciera una barrera consciente entre lo que es juego y es, en su opinión, poema.

Un tercer emblema en el que el poema trasciende la idea ingeniosa que el dibujo transmite, es el décimo, "Hidranencefalia":

Pienso a veces en esos pueblos
anegados en un embalse.
Todo lo fue habitando el agua;
hay peces donde hubo aves.
Las aguas trajeron silencio
-aguas que diluyen y abaten-
y dejaron un sedimento
siempre nostálgico del aire.

5

El poema ilustra un dibujo que representa una cabeza con cara de niño que se abre por arriba en forma de cuello de botella; la mitad inferior de la cabeza está formada por pequeños puntos negros que sugieren la idea de arena que ha

ido sedimentándose sobre el rostro del niño; por encima de esos puntos, en la mitad superior, un espacio blanco que termina estrechándose y abriéndose en ese cuello de botella al que aludíamos. Hierro nos ofrece en los dos primeros versos aquello que el dibujo le sugiere, y en los siguientes desarrolla esa idea. La sugerencia de estos versos viene provocada por una técnica tan habitual como la del simbolismo heterogéneo: el dibujo sugiere un pueblo al que anega un embalse. Como ya hemos visto en numerosas ocasiones a lo largo de las páginas de este trabajo, la naturaleza no es nunca decorado en un poema, sino espejo que refleja los sentimientos del poema. Heterogéneamente, el lector capta que la nostalgia es la del narrador del poema, que entiende su vida como un pueblo anegado por "aguas que diluyen y abaten", del que ha quedado la nostalgia del aire, como sedimento sobre el presente. Sin embargo, lo que más nos interesa destacar ahora es la pervivencia de una misma sensación y el cambio de perspectiva para nombrarla. Reparemos en que un poema del Libro de las alucinaciones, "Alucinación submarina" expresa la misma idea que el poema que ahora nos ocupa: el protagonista del poema, desde las profundidades del mar, recuerda con nostalgia la vida de la superficie, que fuera un día el lugar donde viviera:

Esto es lo malo, los recuerdos.
Los que nacimos allá arriba, recordamos.
Algunos aún soñamos y revivimos mitos
y fábulas [...] (p. 412)

55

Podemos imaginar el poema que con esta idea habría construido José Hierro en la época de sus tres primeros libros; tenemos el poema que escribe cuando la sugerencia que se deriva del irracionalismo poético deriva hacia poemas en los que la perspectiva racional, desde la que se construye el poema, crece con respecto a libros anteriores; ahora tenemos el poema que Hierro construye en los años noventa: aparentemente similar a los de los primeros libros, pero por completo distinto. Hierro en este emblema décimo no recurre a los elementos rítmicos que caracterizaron mayoritariamente sus primeros libros; el ritmo construido a base de la repetición de un tipo concreto de verso, o de unos determinados pies acentuales, o de las repeticiones, los paralelismos, etc., no es el ritmo de este emblema, y la cercanía afectiva (manifestada formalmente, entre otras cosas, en los elementos rítmicos que acabamos de mencionar) es sustituida por una mirada claramente más distanciada. En un primer momento, podría pensarse que Hierro vuelve a sus inicios, pero como ya se comprobó al comentar los poemas de Agenda, ante lo que nos hallamos es ante un nuevo crecimiento

de la racionalidad, que proporciona una perspectiva más distanciada en la expresión, aunque se mantenga la misma realidad y la misma carga afectiva.

NOTAS

1. V. Gonzalo Corona Marzol, "Con Agenda, de José Hierro", art.cit., p. 9, notas 2, 5, 7, 8 y 9.
2. Arte y Bibliofilia, Madrid, 1968.
3. José Hierro, Emblemas neurorradiológicos, Imprenta Koragrafik, Madrid, 1990; acompaña a una colección de dibujos de Jesús Muñoz. En adelante, citaremos por esta edición.
4. Sergio Macías, "José Hierro, poeta social y de las alucinaciones", art.cit., p. 58.
5. La edición de Emblemas neurorradiológicos aparece sin paginar, por lo que, en adelante, se prescindirá de esta información.
6. Dionisio Cañas (en José Hierro, Libro de las alucinaciones, op.cit., p. 132n.) nos informa de que ese poema fue publicado como ilustración de un grabado de Rafael Pena en 1955-56.

11. Conclusiones: la trayectoria poética de José Hierro.

El análisis efectuado sobre cada uno de los libros de Hierro, a la luz de la teoría literaria de Carlos Bousoño y de los estudios más significativos existentes sobre la poesía de aquél, permite concluir que José Hierro es un poeta que participa plenamente de las verdadera realidades de los tiempos en los que su poesía se ha desarrollado, sin por ello abandonar la de sus inicios poéticos, adscribibles a la primera generación de posguerra (en terminología bousoñiana), en tanto que siempre amolda su poesía a la verdadera realidad dictada por ese tiempo: la necesidad de ser con los demás. Ahora bien, si es cierto que cada poeta es hijo de su tiempo, no lo es menos que lo es también de su pasado y que prepara y anticipa lo venidero. Hierro no olvida nunca el tipo de poesía al que su predisposición personal y su formación inicial lo habían destinado: una poesía irracionalista, representada en poetas que dejan en él una profunda huella, como Rubén Darío, Antonio Machado y Juan Ramón Jiménez, por encima de la de otros autores que descubre en la Antología de Gerardo Diego, rastreables en su obra, pero sin la importancia de aquéllos. Jorge Guillén, Federico García Lorca, Miguel Hernández, el propio Gerardo Diego son los

puntos de referencia de sus primeros poemas, como se comprueba en su Prehistoria literaria. Sin embargo, en los poemas de Tierra sin nosotros se percibe ya un cambio sustancial, una mayor madurez, a la que, a no dudarlo, debió de contribuir decisivamente su encarcelamiento durante cinco años en diversos penales españoles. El "esteta" José Hierro aprende cuál es el signo de su tiempo, pero es en la poesía de Antonio Machado y Juan Ramón donde encuentra sus más claros puntos de referencia poética, es decir, en poetas cuyo punto de vista es el del intrasubjetivismo, diferente con claridad de ese ser con los demás de Hierro y su generación.

Quizá, uno de los mayores atractivos de la poesía de nuestro autor sea la plasmación poética que surge de ese conflicto. Desde Tierra sin nosotros, y, asimismo, en Alegría y Con las piedras, con el viento, se plantea implícitamente el debate entre la predisposición a nombrar poéticamente de un modo y la necesidad impuesta por el tiempo a hacerlo de otro; entre la voluntad por la "bella palabra" y la necesidad de que sirva de testimonio y voz de un tiempo histórico marcado por la incertidumbre y el dolor colectivo. Durante mucho tiempo, se ha venido diciendo que este "combate" se saldaba con la victoria de la palabra clara, sencilla, con el triunfo del poema narrativo y objetivo, es decir, con lo que el propio Hierro llamó "reportaje". Sin embargo, si

analizamos la poesía de Hierro con criterios precisos, como los que nos ofrece la teoría literaria de Carlos Bousoño, con lo que nos encontramos es con el uso sistemático de las mismas técnicas que definen al irracionalismo poético, aunque ahora puestas al servicio de una nueva realidad. La palabra sencilla y clara que se percibe en Hierro viene dada por el poder comunicador de la sugerencia irracional; el valor social y testimonial de esos primeros libros, indudable por otra parte, reside en lo que se dice, y no en su modo de expresión. Entre sí, cada uno de los tres primeros libros mantienen las lógicas diferencias: juvenil y dolido por la distancia de Santander, Tierra sin nosotros; existencialista y oscuro, Alegría; comunicador de una idea existencial que extiende sus límites hasta lo amoroso, Con las piedras..... Los tres, sin embargo, ensayan los mismos modos expresivos, si bien el segundo de ellos anticipa algunos aspectos que encontraremos en el Hierro posterior: el verso libre, la expresión de un irracionalismo psicológico.

Estos mismos modos poéticos los seguimos encontrando en los libros posteriores de Hierro, pero, a partir de Quinta del 42, comienza a percibirse un gradual cambio del punto de vista, consistente en una creciente racionalidad que informa el poema. Carlos Bousoño, en sus estudios teóricos, ha demostrado que el progresivo crecimiento de la racionalidad

es el generador de las sucesivas cosmovisiones y de las verdaderas realidades de los diversos períodos y épocas; es la racionalidad, en un grado mayor al de épocas anteriores, la que propicia el paso del romanticismo al irracionalismo, y también la que, a su vez, motiva, en su crecimiento, el paso de una edad, la contemporánea, a otra, llamada provisionalmente por Bousoño "postcontemporánea". Los tres primeros libros de Hierro vendrían a significar la plasmación poética de ese paso, con sus nuevos impulsos, pero, a la vez, con las rémoras del pasado y con la consiguiente inestabilidad del presente.

En Quinta del 42, aunque el tono anterior, lógicamente, continúa, aparecen ya indicios del cambio de perspectiva al que hemos aludido: la racionalidad crece y se hace evidente en el poema. La traducción poética de ello es la cada vez mayor presencia de lo poético dentro del poema, la expresión de iguales realidades a las nombradas anteriormente, pero ahora vistas a través de la distancia que impone una nueva y más perceptible máscara poética. Se dará entrada a la elección de un protagonista diferente del yo, en un incipiente culturalismo, o a elementos anecdóticos a partir de los cuales el poema se desarrolla, provocando la impresión de un ir y venir de la ironía a la expansión lírica de la interioridad del narrador. A la vez, el nuevo punto de vista,

cada vez más racional, hace que el mundo sea visto progresivamente como irracional o ilógico, por lo que, desde la racionalidad de esa percepción, esa irracionalidad se hará central en el poema.

En todos los casos, se percibe un nuevo modo de nombrar poético a partir de una cambiada perspectiva, pero los libros siguientes de Hierro nos hacen ver que lo que aparece en Quinta del 42 es, sobre todo, un ensayo de posibilidades que aún tendrá que fraguar su preparación para llegar a convertirse en modelo. No quiere sugerir lo dicho, en modo alguno, que sean poemas fallidos, sino que, en el conjunto de la obra de Hierro, representan el tránsito hacia algo que aún no se ha consolidado en Quinta del 42. Sucede como con la teoría expuesta por los formalistas rusos sobre el nacimiento de los géneros: se ensaya hasta que lo conseguido es visto como un modelo que puede ser repetido en su estructura y sus constantes. Quinta del 42 repite modelos iniciados en Tierra sin nosotros y perfeccionados en Alegría y Con las piedras, con el viento, a la vez que los modifica.

El siguiente libro, Estatuas yacentes, continúa ese distanciamiento a través de la voz de un narrador que relata las vicisitudes de la vida de un hombre del siglo XVI, tras las que, progresivamente, comprobamos que el narrador se proyecta. En Quinta del 42, encontramos los comienzos de este

primer culturalismo, pero es en Estatuas yacentes donde por primera vez se plantea esa proyección en un otro existente en el pasado con nombres y apellidos, y no en un otro indeterminado, como ya venía siendo habitual en los tres primeros libros de Hierro.

Cuanto sé de mí continúa esa línea, y plasma ya, en esencia, los modelos que repetirán libros sucesivos. Lo metapoético reafirma su presencia, y lo hace no ya sólo en poemas que tienen como asunto central lo poético, sino como parte de otros en los que esta idea se interrelaciona con la idea central. El ritmo de la alucinación psicológica, a su vez, se concreta ya en poemas contrapuntísticos, o en otros de carácter culturalista; en los dos casos, reencontramos al Hierro de siempre, pero, a su lado, se percibe -o comienza a hacerlo- la estructura del poema: la interconexión -la confusión- de lo real y de lo irreal, la incorporación de elementos que, hasta ese momento, habían permanecido fuera del poema (una escuela funeraria, un ritmo de baile, la vida concreta de un músico), la reiteración de unos mismos esquemas. La tercera parte del libro confirma esa idea; estamos ante un grupo de sonetos que recrea lo que ha sido, hasta ese momento, el universo poético de su autor. El poeta, alejado ya de él, al recrearlo desde la nostalgia del presente, evoca ese mundo que ha dejado de considerar válido

para la expresión de la nueva perspectiva con la que las cosas son ahora miradas.

En Libro de las alucinaciones ofrece los poemas más logrados de esta nueva perspectiva de creciente racionalidad; si ello es así, obedece a que al modelo ya creado se añaden experiencias y nuevos elementos que lo enriquecen, pero, sobre todo, a que la distancia ganada va a permitir al poeta llevar al poema lo que hasta ese momento había sido territorio vedado: su propia vida. Libro de las alucinaciones es un hermoso ejemplo del "juego" de distanciamiento y cercanía, tan propio de toda la poesía de José Hierro. El poeta sigue modelos ya ensayados en Cuanto sé de mí, pero en el Libro de las alucinaciones se acentúa la consciencia del autor acerca del modelo seguido, como queda evidenciado en "Teoría y alucinación de Dublín", el poema que abre Libro de las alucinaciones. Dividido en dos partes, "Teoría" y "Alucinación", indica bien palpablemente la creciente racionalidad del poeta sobre su proceso poético, al tiempo que prepara al lector para el entendimiento de los poemas que componen el libro. Como en Cuanto sé de mí, en el Libro de las alucinaciones lo metapoético no sólo aparece cuando se constituye en elemento central de la composición, sino que se interrelaciona con temas directamente personales. Esta interrelación nos comunica ya una idea importante: el poeta

no se distancia afectivamente de los contenidos personales del poema, sino que introduce los propiamente poéticos como parte integrante de su ahora desolada concepción del mundo.

En principio, puede parecer contradictorio que un libro en el que la creciente racionalidad conduce a los poemas más culturalistas y perspectivistas de nuestro autor sea también el que contenga los poemas más claramente personales; sin embargo, si profundizamos en su significado, veremos que ello es así porque los tonos de la sugerencia irracional han amortiguado su presencia debido a la distancia que provoca la racionalidad, racionalidad que, bien mirado, aumenta sobre aquélla que hace surgir la máscara culturalista o perspectivista. Ahora se hace necesario nombrar directamente, prescindir de toda máscara, decir: "soy yo mismo, quien esto cuenta, el protagonista de lo narrado". En una dirección no continuada por el Hierro posterior a Libro de las alucinaciones, y en sintonía con el carácter pesimista del libro, el autor, asentado en la plena racionalidad de presentarse sin máscara alguna, renuncia al ocultamiento, y recurre, como único parapeto, al distanciamiento irónico, tan frecuente en estos poemas. Al lado de éstos, continúa esa línea de poemas misteriosos, difíciles de desentrañar en sus significados exactos, aunque ahora acentúan su irracionalidad, sus contenidos mágicos e indescifrables,

diferentes de los poemas de igual signo de libros anteriores, además de por lo ya señalado, por la contención expresiva y la tendencia a amortiguar lo que hasta estos mismos momentos era habitual en la poesía de José Hierro: el ritmo.

En Agenda el poeta parte de unos modelos -los proporcionados por sus dos últimos libros- y avanza sobre ellos, en una línea de progresivo distanciamiento provocado por una cada más vez más crecida racionalidad. Al igual que el Libro de las alucinaciones, Agenda arranca con un poema introductorio de carácter metapoético que reitera ideas similares a las de "Teoría y alucinación de Dublín", sólo que ahora se percibe que el poeta ha alejado y complicado -para notificar más claramente el alejamiento- su punto de vista, aunque la idea que se vaya a expresar sea idéntica. Contemplado intertextualmente, Agenda, en buena medida, es un libro enteramente metapoético, en el sentido de que el lector de la obra de José Hierro percibe la reiteración de iguales motivos, iguales ideas, expresadas ahora a través del culturalismo, del juego intertextual, del juego metapoético, de la recreación de motivos antiguos, de la deliberada contención expresiva. El poeta encuentra, como en Cuanto sé de mí y Libro de las alucinaciones, objetos poéticos diferentes de él mismo que le proporcionan el suficiente distanciamiento. Un buen ejemplo de esta línea lo tenemos en

sus Emblemas neurorradiológicos, en principio, un divertimento, una mera ilustración; sin embargo, como en algunos poemas de Agenda en los que se tiene esa misma sensación, el lector percibe que, tras ellos, sea cual sea el objeto del poema, se esconde la voz verdadera del poeta.

Hasta aquí la descripción de la que, a nuestro juicio, es la trayectoria de la producción poética de José Hierro, evolución que, si retomamos las fechas de la producción poética española desde los años cincuenta, percibimos como siguiendo o adelantándose a la de las generaciones poéticas cronológicamente posteriores a la suya. Reparemos en que el primer libro que marca la evolución de Hierro hacia su nuevo modo de nombrar es Quinta del 42, un libro de 1952, anterior a muchos de los escritos por los poetas de la segunda generación de posguerra o generación del 50, y adscribible en mayor medida a la poética de ésta que a la de la primera generación. Por su parte, Cuanto sé de mí y Libro de las alucinaciones no sólo consolidan esta evolución, sino que entregan al lector un modo de decir que, de diverso modo, harán habituales los miembros de la generación del 70; esto ocurre en fechas tan tempranas como 1957 y 1964, respectivamente, cuando la mayoría de los poetas de esa generación aún no habían, claro está, publicado ninguna de sus obras.

¿Significa lo dicho que Hierro pertenezca a estas generaciones y no a aquélla en la que su edad lo encuadra? Podría sostenerse que, debido a su nacimiento en los últimos años de la primera generación, su poesía de madurez hubiera avanzado sobre los nuevos matices que la segunda generación imprime sobre la primera. Débiles, cuando no artificiales, son, en numerosos casos, los límites que establecen dichas fronteras. Más arduo sería hablar de Hierro como de un "novísimo", o lo que es lo mismo, como de un poeta que quiebra su verdadera realidad hacia la marginalidad. Ciertamente, la poética de Hierro rehúye los corsés clasificadores, en tanto que supone uno de esos casos en los que puede señalarse no sólo cambios de matiz, debilitamiento o acentuación de tonos, sino una constante evolución que supone caminar al lado, si no antes, de poéticas venideras. No por ello resulta Hierro un caso anómalo: en todo poeta no anquilosado puede observarse un desarrollo similar, aunque Hierro, y eso no es ya tan frecuente, sorprende por su capacidad de anticipación.

La poesía de Hierro no será la de la generación del 50 ni la del 70, sino la de un poeta que modifica su verdadera realidad, incorporando a ésta las nuevas verdaderas realidades que le suceden. De ese modo, la poesía de Hierro no "sonará" nunca como la de Claudio Rodríguez o la de Jaime

Gil de Biedma -tan diferentes entre sí, pero participantes de una misma verdadera realidad- , ni como la de Pere Gimferrer o Luis Antonio de Villena; y, sin embargo, al tiempo que ellos -otra vez, si no antes-, lleva a sus poemas los nuevos elementos que conforman la poética de aquéllos. Sucede que Hierro no podrá abandonar nunca su verdadera realidad primera, la de ser en su tiempo, con los demás; desde ella, anticipa o adopta las nuevas perspectivas. Por esta razón, la voz personal de José Hierro se reconoce como una sola voz en los poemas de libros tan distantes entre sí como Tierra sin nosotros y Agenda.

12. BIBLIOGRAFIA CITADA

12.1. BIBLIOGRAFÍA DE JOSÉ HIERRO (Creación y crítica)

1947.

Tierra sin nosotros, Proel, Santander, 1947.

Alegría, Adonais, Madrid, 1947

"Fracaso", en Corcel, 13-14-15, 1947. Recogido en Aurelio García Cantalapiedra, Verso y prosa en trono a José Luis Hidalgo (véase), pp. 120-122, por donde citamos.

1950.

Con las piedras, con el viento, Proel, Santander, 1950.

"Prólogo", en José Hierro, Con las piedras, con el viento (véase),. Recogido en su Cuanto sé de mí [1974] (véase), pp. 157-158, por donde citamos.

"El arte de hace un día", en Proel, 6, 1950, pp. 209-233.

1952.

Quinta del 42, Editora nacional, Madrid, 1952.

"Algo sobre poesía, poética y poetas", en Francisco Ribes, Antología consultada de la joven poesía española, Distribución Mares, Valencia, 1952.

1953.

"Poesía y poética", en Arbor, 85, enero-abril 1953, pp. 26-36.

1955.

Estatuas yacentes, edición de Pablo Beltrán de Heredia, Taller de Artes Gráficas de los Hnos. Bedia, Santander, 1955.

1957.

Cuanto sé de mí, Agora, Madrid, 1957.

"Juan ramón, comparado", en Insula, julio-agosto 1957, p. 11.
Recogido en Insula, 499-500, junio-julio-agosto 1988, p. 34.

"Poesía pura, poesía práctica", en Insula, 132, noviembre 1957, pp. 1 y 4.

"[Prólogo]", en su Poesía del momento, Afrodisio Aguado, Madrid, 1957, pp. 7-13.

1960.

"Poésie espagnole d'aujourd'hui", en La table ronde, 145, enero 1960, pp. 111-115

"[Prólogo]", en su Poesías escogidas, Losada, Buenos Aires, 1960, pp. 7-10

1961.

"Una divagación", en Estafeta literaria, 208, enero 1961, p. 7.

El mar y el marino mercante en la poesía española, separata de Oficema, 73, agosto 1961.

"La primera patria de Lope", en Cuadernos Agora, 61-62, noviembre-diciembre 1961, pp. 19-23.

1962.

Poesías completas (1944-1962), Giner, Madrid, 1962.

1964.

Libro de las alucinaciones, Editora nacional, Madrid, 1964

1966.

"Poética", en Poesía española contemporánea. Antología (1939-1964). Poesía cotidiana, selección prólogo y notas de Antonio Molina, Alfaguara, Madrid, 1966, pp. 399-400.

"Entrañable Gerardo", en Punta Europa, 112-113, marzo 1966, pp. 36-39.

1967.

"Palabras ante un poema", en VV.AA., Elementos formales en la lírica actual, Universidad Internacional Menéndez Pelayo, Santander, 1967, pp. 83-94.

"La huella de Rubén en los poetas de la posguerra española", en Cuadernos hispanoamericanos, 212-213, agosto-septiembre 1967, pp. 347-367. Repite el contenido del folleto del mismo nombre editado por la Imprenta nacional del B.O.E., 1958.

1968.

Variaciones sobre París, [Colección de quince litografías de Eduardo Vicente, acompañadas de catorce poemas de José Hierro], Arte y Bibliofilia, Madrid, 1968.

"Prólogo", en Alfonso López Gradolí, El sabor del sol, Biblioteca Nueva, Madrid, 1968, pp. 13-15.

"Prólogo", en Antonio Machado, Antología poética, Marte, Barcelona, 1968, pp. IX-XXI.

1969.

"Poética", en Poesía española contemporánea. Poesía social. Antología (1939-1968), Alfaguara, Madrid, 1969, 2ª ed. La primera edición es de 1965, por lo que la edición de esa antología poética abarca sólo hasta 1964.

1972.

"Palabras desde Santander para Gerardo", en Peña Labra, 4, verano 1972, p. 14.

1973.

"Proel desde dentro", en Peña Labra, 8, verano 1973, s.p.

1974.

Cuanto sé de mí, Seix Barral, Barcelona, 1974. Reúne todos

sus libros publicados hasta ese momento, salvo las ilustraciones poéticas de Variaciones sobre París (véase)

"La Nueva antología de Juan Ramón Jiménez", en Cuadernos hispanoamericanos, 284, febrero 1974, pp. 387-399.

Joan Miró, Taller de Artes Gráficas Gonzalo Bedia, Santander, 1974. (Contiene un solo poema, "Joan Miró", el mismo que aparecerá posteriormente en Agenda).

1975.

"Elementos para un poema", en VV.AA., Chile en el corazón, Península, Barcelona, 1975. pp. 84-87.

1976.

"Poesía sinfónica y poesía de cámara", en Peña Labra, 20, verano 1976, p. 22.

"La misión de la poesía es comunicar y persuadir", en Boletín informativo de la Fundación Juan March, 38, 1976, p. 5.

1977.

"Una divagación informal y frívola para Gerardo Diego", en Insula, 368-369, julio-agosto 1977, p. 11.

1978.

"Compasivamente, en la noche", en Cuadernos hispanoamericanos, 341, noviembre 1978, pp. 291-296.

Cinco cabezas, en Juan Barjola, Cinco variaciones visionarias (cinco serigrafías), Carmen Durango, Valladolid, 1981.

1982.

"Palabras de José Hierro Real", en VV.AA., En torno al poeta José Hierro, Servicio de Publicaciones del Gobierno

- de Cantabria, Santander, 1982, pp., 41-48.
- "Unos poemas inéditos recuperados", en Peña Labra, 43-44, primavera-verano 1982, s.p.
- "El romance de Juan Ramón Jiménez", en Los cuadernos del norte, 12, abril 1982, pp. 58-67.
- 1983.
- Reflexiones sobre mi poesía, Escuela Universitaria de Formación del Profesorado de E.G.B., Universidad Autónoma de Madrid, Madrid, 1983.
- 1984.
- "Prólogo", en Yannis Richos, "Soneto al claro de luna", en Peña Labra, 50, primavera 1984, p. 22.
- 1985.
- Antología, selección e introducción de Aurora de Albornoz, Visor, Madrid, 1985, 2ª ed. aumentada sobre la 1ª, de 1980.
- 1986.
- Libro de las alucinaciones, edición de Dionisio Cañas, Cátedra, Madrid, 1986.
- "Extracto de poética", En Cuadernos para la investigación de la literatura hispánica, 7, 1986, pp. 18-19.
- 1988.
- "Poesía política y social en la postguerra", en Aurora Egido (coord.), Política y literatura, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, Aragón y Rioja, Zaragoza, 1988, pp. 109-124.
- "Introducción", en Gerardo Diego, Antología poética, Institución Cultural de Cantabria, Santander, 1988, pp. 9-26.
- Cabotaje [Acompaña un grupo de aguatinas Guillermo], Hispánica de Bibliofilia, Madrid, 1992.

1989.

"Cuatro divagaciones sobre poesía y poetas", en Boletín informativo de la Fundación Juan March, 193, 1989, pp. 29-35.

"Lectura comentada de poesía", en La torre, 10, abril-junio 1989, pp. 413-440.

"Entre árboles", en Luis García Ochoa, Arboledas (aguafuertes y aguatinas), Casariego, Madrid, 1989.

"De otros mares", en Luis García Ochoa, De otros mares (aguafuertes y aguatinas), Casariego, Madrid, 1989.

1990.

Emblemas neurorradiológicos, [Dibujos de Jesús Muñoz ilustrados poéticamente por quince poemas de José Hierro] Imprenta Koragrafik, Madrid, 1990.

Seis sonetos olvidados, Librería Rayuela y Coctelería El Cantor de Jazz (col. Plaza de la Marina), Málaga, 1990.

1991.

Agenda, Ediciones Prensa de la Ciudad, Madrid, 1991.

Prehistoria literaria (1937-1938), Artes Gráficas Bedia, Santander, 1991.

12.2. BIBLIOGRAFÍA SOBRE JOSÉ HIERRO

Aguirre, Jesús, "El decir y el hacer de José Hierro", en El país, 4 de agosto de 1981, p. 7. Recogido, con un breve colofón, en Peña Labra, 43-44, primavera-verano 1982, pp. 13-14.

Aguirre, J.M., Antología de la poesía española contemporánea, Ebro, Zaragoza, 1980, 2ª ed.

- Agulló y Cobo, Mercedes, "Escritores contemporáneos: José Hierro", en El libro español, I, 4, abril 1958, 173-176.
- Alarcos Llorach, Emilio, "José Hierro. Cuanto sé de mí", en Archivum, vol IX, enero-diciembre 1959, pp. 440-442.
- , "Sin título", en VV.AA., Encuentro con José Hierro... (véase), pp. 157-171.
- Albornoz, Aurora de, "Aproximación a la poética de José Hierro (Exposición y comentarios)", en Río Piedras, nº 5-6, septiembre-marzo 1974-1975, pp. 47-85.
- , "Aproximación a la obra poética de José Hierro (1947-1977)", en Cuadernos hispanoamericanos, 341, noviembre 1978, pp. 273-290.
- , José Hierro, Júcar (col. Los poetas), Madrid, 1982.
- , "Introducción", en José Hierro, Antología (Véase), pp. 7-30.
- Aleixandre, Vicente, "Los contrastes de José Hierro", en Papeles de Son Armadans, V, XIII, abril 1967, pp. 41-46.
- Antonio, Roberto E. di, "The broken mythological cycle; José Hierro's Requiem and Canto a España", en Rivista di Letterature moderne e comparate, XLI, genio-marzo 1988, pp. 41-54.
- Arcos, Gonzalo de, "Cuanto José Hierro sabe de sí", en Punta Europa, 29, mayo 1958, pp. 123-124.
- Arroita-Jáuregui, Marcelo, "La palabra humilde de José Hierro", en Cuadernos hispanoamericanos, 53, mayo 1954, pp. 152-155.
- Bary, David, "José Hierro's Para un esteta", en Publications of the Modern Language Association, 83, 4, octubre 1968, pp. 1347-1352. Reproducido, con algunas modificaciones, y con el título de "El esteta vicario de José Hierro" en su Lo que va de siglo. Ensayos sobre cien años de Literatura Hispánica, Pre-Textos, Valencia, 1987, pp. 131-142.

- Beltrán de Heredia, Pablo, "Rimas y letras de José Hierro", en Peña Labra, 43-44, primavera-verano 1982, pp. 15-21.
- Bordao, Rafael, "Entrevista con José Hierro", en La nuev. Revista internacional de arte y cultura, 8-9, 1991, pp. 35-38.
- Bousoño, Carlos, "La frustración en la poesía de José Hierro", en VV.AA, Encuentro con José Hierro... (véase), pp. 172-193.
- Brines, Francisco, "El poema sin música", en Encuentro con José Hierro... (Véase), pp. 101-112.
- Brown, Bonnie M., The Poetry of José Hierro (tesis doctoral, University of Kansas, 1976), University Microfilm International, Ann Arbor, 1991.
- Brown, Bonnie M., "La metapoesía de José Hierro", en Insula, 422, enero 1982, p.3.
- Cano, José Luis, "José Hierro: Alegría" [En la sección los libros del mes] en Insula, 22, octubre 1947, p.4.
- . "La poesía de José Hierro", en Insula, 86, febrero de 1953, pp.6-7. Recogido en su De Machado a Unamuno. Notas sobre poesía española contemporánea, Insula, Madrid, 1955, y, con el título de "José Hierro", en su Poesía española del siglo XX. De Unamuno a Blas de Otero, Madrid, Guadarrama, 1960, pp. 483-488.
- . "José Hierro y sus alucinaciones", en Insula, 218, 1965, pp. 8-9. Recogido en la parte final de "La poesía de José Hierro: de Tierra sin nosotros a Libro de las alucinaciones", en su Poesía española contemporánea. Generación de posguerra, Guadarrama (col. Punto Omega), 1974, pp. 93-103, por donde citamos. Las primeras páginas del artículo, reproducen las referencias anteriores.
- Cañas, Dionisio, "Introducción", en José Hierro, Libro de las alucinaciones (véase), pp. 9-85.
- Carreño, Antonio, "La voz que ya no es tuya de Lope de Vega

- y José Hierro", en Lazarillo, 2, julio-diciembre 1992, pp. 9-13.
- Castro, Luisa, "La casa", en VV.AA., Encuentro con José Hierro... (véase), pp. 112-118.
- Cavallo, Susana, La poética de José Hierro, Taurus, Madrid, 1987. Reproduce, con algunas modificaciones, su tesis doctoral de igual título (University of Chicago, 1980).
- . "Consonancia y disonancia: el virtuosismo prosódico de José Hierro", en Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo, LXIV, enero-diciembre 1988, pp. 291-309.
- . "Letra y música a la vez: la canción amorosa de José Hierro", en VV.AA., José Hierro, Premio Nacional... (véase), pp. 67-90.
- Cooks, María Luisa, Time in the Poetry of Antonio Machado and José Hierro (tesis doctoral, Purdue University, 1985), University Microfilm International, Ann Arbor, 1993.
- Corona Marzol, Gonzalo, Realidad vital, y realidad poética (Poesía y poética de José Hierro), Universidad de Zaragoza, 1991.
- . "Prólogo", en José Hierro, Prehistoria literaria (1937-1938) (véase), pp. 9-18.
- . "Con Agenda, de José Hierro", en Insula, 541, enero 1992, p. 9.
- Corral, P. y Bustos, C.I., "José Hierro: 'Escribo poesía para compartir con los demás lo que me enriquece espiritualmente'", en Abc, 1 de junio de 1990, p.51.
- Cruset, "José Hierro: pasión y razón hacia la esencial expresividad", en La vanguardia española, 25 julio 1968, p. 43.
- Cuenca, Luis Alberto de, "El muerto", en VV.AA., Encuentro con José Hierro... (véase), pp. 72-75.

- Debicki, Andrew P., "José Hierro a la luz de Antonio Machado", en Sin nombre, IX, 3, 1978, pp. 41-51.
- Delgado, Fernando G., "Un poeta en ejercicio permanente del lenguaje", en El país, 6 de febrero de 1981, p. 27.
- , "La frontera imprecisa. Agenda. José Hierro", en El mundo (Suplemento literario La esfera), 31 de marzo de 1991, p. 7.
- Díaz Janet W., "José Hierro. Cuanto sé de mí", en Journal of Spanish Studies Twentieth Century, 4, winter 1976, pp. 222-224.
- Esplandián, "Entrevista con José Hierro", en Punta Europa, 1, 7-8, julio-agosto 1956, pp.141-144.
- F.F., "José Hierro: 'La poesía se escribe ella sola, cuando quiere'", en Alerta, 6 de julio de 1975, p. 5.
- F.L., "José Hierro: 'La poesía se escribe cuando ella quiere'", en El país, 6 de febrero de 1981, p. 27.
- Fagundo, Ana María, "La poesía de José Hierro", en Cuadernos hispanoamericanos, 263-264, mayo-junio 1972, pp. 495-500.
- Fernández, Lidio Jesús, "Mi encuentro con José Hierro", en Iris [Montpellier], 1, 1986, pp. 69-74.
- Fernández Palacios, Jesús, "El testimonio de José Hierro. Entrevista.", en Fin de siglo, 1, junio 1982, pp. 46-50
- Fuente, Jaime de la, "José Hierro: 'No he rectificado mucho'", en Diario montañés, 8 de marzo de 1970, p. 10.
- Galán Lores, Carlos, "José Hierro, profesor en la Universidad Internacional Menéndez Pelayo", en Peña Labra, 43-44, primavera-verano 1982, pp. 30-32.
- García-Posada, Miguel, "Agenda. José Hierro", en Abc (Abc Literario), 23 de marzo de 1991, p. V.
- García Cantalapiedra, Aurelio, "Apuntes para una biografía apasionada de José Hierro", en VV.AA., José Hierro,

- Premio Nacional... (véase), pp. 41-56.
- García de la Concha, Víctor, "Prehistoria literaria (1937-1938)", en Abc (Abc literario), 17 enero 1991, p. 8.
- . "Sin título", en VV.AA., Encuentro con José Hierro..., (véase), pp. 194-218.
- García López, Ángel, "Lope. La noche. Marta", en VV.AA., Encuentro con José Hierro... (véase), pp. 136-142.
- Gil, Ildefonso-Manuel, "Romancero de José Hierro", en VV.AA., Encuentro con José Hierro... (véase), pp. 219-239
- González, José María, "José Hierro y el lector común", en su Poesía española de posguerra (Celaya, Otero, Hierro 1950-1960), EDI-6, Madrid, 1982, pp. 189-242.
- González Herrán, José M., "La alucinación poética de José Hierro", en Peña Labra, primavera-verano 1982, pp. 50-51.
- González Muela, Joaquín, "Poesías de Hierro", en Revista Hispánica Moderna, XXVIII, enero 1962, pp. 49-50.
- González Nieto, Luis, "Quinta del 42", en Peña Labra, primavera-verano 1982, pp. 44-47.
- Goytisolo, José Agustín, "La voz más limpia", en El país, 1 de junio de 1990. p. 39.
- Grande, Félix, "Alegría para un gentilhombre", en VV.AA., José Hierro, Premio Nacional..., pp. 29-40.
- . "La edad de Hierro", en Cuadernos hispanoamericanos, 502, abril 1992, pp. 59-70. Hasta la página 66 reproduce la referencia anterior. Salvo para las páginas que introduce ahora, citamos por aquélla. La segunda parte de este artículo es reproducida en VV.AA., Encuentro con José Hierro... (véase), pp. 79-84.
- Gullón, Ricardo, "Mundos poéticos. Hierro, premio Adonais 1947", en Proel, 4, primavera-estío, 1947, pp. 159-169.

- . "Confidencia al viento", en Cuadernos hispanoamericanos, 17, septiembre-octubre 1950, pp. 301-303.
- . "Claridad y penetración de una poesía", en Cuadernos hispanoamericanos, 39, marzo 1953, pp. 386-87
- Gullón, Ricardo, "Pity, hablemos de José Hierro", en Peña Labra, 43-44, primavera-verano 1982, pp. 33-35.
- Guzmán, Almudena, "José Hierro: 'Ya no tengo tanto miedo al ridículo'", en Abc (Abc literario), 16 de marzo de 1991, pp. VIII-IX.
- Jiménez, Diego Jesús, "Nocturno", en VV.AA., Encuentro con José Hierro... (véase), pp. 75-79.
- Jiménez, José Olivio, "La poesía de José Hierro", en Cinco poetas del tiempo. Vicente Aleixandre, Luis Cernuda, José Hierro, Carlos Bousoño, Francisco Brines, Insula, Madrid, [1964] 1972, 2ª ed. aumentada, pp.177-326.
- . "La poesía de José Hierro en su Libro de las alucinaciones(1964)", en su Diez años de poesía española 1960-1970, Insula, Madrid, 1972, pp. 123-143. Recogido en la parte final de la referencia anterior, por la que, salvo, indicación contraria, citamos. Recogido, asimismo, con igual título, en VV.AA., José Hierro. Premio Nacional..., op.cit., pp. 105-127.
- . "Otra vez el tiempo (y la temporalidad) en José Hierro: ensayo de un mini-coloquio crítico", en José Hierro, Antología poética, Alianza editorial, Madrid, 1990, 7-21.
- . "De la analogía a la ironía (y el retorno) en la poesía de José Hierro", en VV.AA., Encuentro con José Hierro... (véase), pp. 240-263.
- Kubow, Sally, "La voz del silencio en la poesía de José Hierro", en Revista de Estudios Hispánicos, VII, 1, enero 1973, pp.79-90.
- Lanz, Juan José, "José Hierro: 'Escribir poesía es siempre

- una frustración'", en El urogallo, 57, febrero 1991, pp. 11-19.
- . "José Hierro", en El urogallo, 64-65, septiembre-octubre 1991, pp. 92-93
- . "Esquema biográfico", en VV.AA., Encuentro con José Hierro... (véase), pp. 22-34.
- Lázaro, Jesús, "Con las piedras, con el viento...", en Peña Labra, 43-44, primavera-verano 1982, pp. 41-43.
- López, Elsa, "Lope. La Noche. Marta", en VV.AA., Encuentro con José Hierro... (véase), pp. 142-146.
- López Anglada, Luis, "José Hierro", en su Panorama poético español, Historia y antología (1939-1964), Editora nacional, Madrid, 1965, pp. 141-145.
- López-Baralt, Luce, "Poesía como exploración de los límites de la conciencia en José Hierro", en La torre, 10, abril-junio 1989, pp. 393-412.
- . "José Hierro ante el milagro más grande del amor: la transformación de la amada en el amado", en La Torre, 21, enero-marzo 1992, pp. 105-159.
- López García, Dámaso, "Formas de conocimiento", en Peña Labra, primavera-verano 1982, pp. 48-49.
- Lucarda, Mario, "José Hierro en su Libro de las alucinaciones", en Hora de poesía, 51-52, mayo-agosto 1987, pp. 164-166.
- Luis, Leopoldo de "Las Poesías completas de José Hierro", en Papeles de Son Armadans, XXIX, LXXXVI, mayo 1963, pp. 213-215.
- M.B., "El poeta José Hierro recibe el Premio Nacional de las Letras por el conjunto de su obra", en El país, 1 de junio de 1990, p. 39.
- Macías, Sergio: "José Hierro, poeta social y de las alucinaciones: 'La poesía se escribe cuando ella quiere'", en Previsión sanitaria nacional, 79, diciembre 1992, pp. 58-62.

- Manrique de Lara, "José Hierro, la voz alucinada", en El libro español, XVII, 195, marzo 1974, pp. 109-111.
- Mantero, Manuel: "José Hierro" y "Libro de las alucinaciones", en Poetas españoles de posguerra, Espasa-Calpe, Madrid, 1986, pp.153-189 y 475-486.
- Márquez Reviriego, Víctor, "Conversación don José Hierro. Casi cuanto sé de mí", en Triunfo, noviembre 1981, pp. 43-48.
- Miró, Emilio, "José Hierro: Libro de las alucinaciones", en Cuadernos hispanoamericanos, 180, diciembre 1964, pp. 568-573.
- , "José Hierro y Vicente Gaos: Poesías completas", en Insula, 336, noviembre 1974, p.6.
- Morales, Rafael, "Ría de Bilbao", en VV.AA., Encuentro con José Hierro... (Véase), pp. 90-95.
- Moreiras, Alberto, La escritura política de José Hierro. Antología, Colección Esquíu de Poesía, Ferrol, 1987.
- Moreno Rivas, Matilde, "Algunas notas sobre la poesía de José Hierro", en Libro homenaje al profesor doctor don Manuel Vallecillo Ávila, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Granada, 1985, pp. 147-152.
- Murciano, Carlos, "¿Afanarse? Para qué...", en VV.AA., Encuentro con José Hierro... (véase), pp. 85-89.
- Narvió, Pilar, "José Hierro, premio José Antonio para poesía, espera encontrar su expresión en la novela", en Ateneo, 49, 1 de enero de 1949, p. 6.
- Núñez, Antonio, "Encuentro con José Hierro", en Insula, 240, noviembre 1966, p.4.
- Otero, Isaac Angel, "El magisterio poético de José Hierro", en Peña Labra, 5, otoño 1972, pp.41-42.
- , "La poética de José Hierro y análisis de 'Para un esteta'", en Cuadernos hispanoamericanos, 303, septiembre 1975, pp. 719-729.

- Palomo, María del Pilar, "Poesía informativa: Cuatro ejemplos literarios", en Comunicación y sociedad. Homenaje al profesor don Juan Beneyto, Universidad Complutense de Madrid, 1983, pp. 263-268.
- . "'Réquiem', de José Hierro", en La poesía en el siglo XX (desde 1939), Taurus (Historia Crítica de la literatura española, 21), Madrid, 1988, pp. 179-199.
- Palomo, María del Pilar, "Testimonio y alucinación (o 'reportaje alucinado')", en VV.AA., José Hierro, Premio Nacional... (véase), pp.91-103.
- Paraíso de Leal, Isabel, "Análisis rítmico de la poesía de José Hierro", en Teoría del ritmo de la prosa, Planeta, Barcelona, 1976, pp. 59-71.
- Paraíso, Isabel, "Comentario 50: 'Corazón que te hieren...', de José Hierro", en su El comentario de textos poéticos, Júcar-Aceña, Gijón-Valladolid, 1988, pp. 103-117.
- Peña, Pedro J. de la, "La concepción poética de José Hierro", en Cuadernos hispanoamericanos, 319, enero 1977, pp. 132-138
- . Individuo y colectividad. El caso de José Hierro, Universidad de Valencia, Valencia, 1978.
- . "Ego y populus en José Hierro", en VV.AA., José Hierro, Premio Nacional... (véase), pp. 57-65.
- . "Una Agenda con nombre propio", en Cuadernos hispanoamericanos, 502, abril 1992, pp. 142-145.
- Pereda, Rosa María, "José Hierro: Montañés de 'alma'. (Entrevista con motivo de la aparición de Cuanto sé de mí", en Diario Montañés, 10 de noviembre de 1974, p. 16
- . "Conversación con José Hierro. 'Cuanto sé de mí' y el realismo desentrañado", en Informaciones (Suplemento de las artes y las letras), 26 de diciembre de 1974, pp. 3-4.
- Prieto Hernández, Carlos, "José Hierro, una vida verso a

- verso. Cuanto sé de mí, premio de la crítica", en El español, 495, 1958, pp. 48-51.
- Praag Chantraine, Jacqueline van, "Chronique des lettres espagnoles. Les poètes aux Prises avec le réel: Blas de Otero, José Hierro, Gabriel Celaya", en Synthèses, 194, juillet 1962, pp.423-436.
- Quiñones, Fernando, "Claves de José Hierro en su poesía reunida", en Cuadernos hispanoamericanos, 296, febrero 1975, pp. 440-443.
- Rexach, Rosario, "La temporalidad en tres dimensiones poéticas: Unamuno, Guillén y José Hierro", en Cuadernos hispanoamericanos, 289-90, agosto 1974, pp. 86-119.
- Ríos Ruiz, Manuel, "La fuente de Carmen Amaya", en VV.AA., Encuentro con José Hierro... (véase), pp. 118-123.
- Rogers, Douglass M., "El tiempo en la poesía de José Hierro", en Archivum, XI, enero-diciembre 1961, pp. 201-230.
- . A Study of José Hierro as a Representative Fusion of Major Trends of Contemporary Spanish Poetry (tesis doctoral, The University of Wisconsin, 1964), University Microfilm International, Ann Arbor, 1991.
- Rosales, José Carlos, "Hilo de seda. Nueva entrega poética de José Hierro tras 25 años de silencio. Agenda. José Hierro", en El país (Suplemento Libros), 14 de abril de 1991, p. 7.
- Rosales, Luis, "Una imaginación veloz", en ABC, 1 de junio de 1990, p. 51
- Rupérez, Angel, "El peso del pasado. La intensidad celebrativa en la antología de José Hierro", en El país (Suplemento Libros), 27 de enero 1991, p. 4.
- Sahagún, Carlos, "El pasaporte", en VV.AA., Encuentro con José Hierro... (véase), pp. 123-136.
- Santos, Dámaso, "Pepe Hierro: oscura crónica de luz y música", en su Generaciones juntas, Bullón, Madrid, 1962, pp. 165-168.

- Sastre, Luis, "Amarillo, en Moguer. Con José Hierro", en Índice de las artes y las letras, 122, febrero de 1959, p. 8.
- Sordo, Enrique, "La poesía de José Hierro", en Revista de actualidades, artes y letras, 312, 5-11 de abril de 1958, pp. 14-15.
- Stixrude, David L., "The Road to Plaza sola: an Introduction to the Poetry of José Hierro", en Molloy, Silvia, y Fernández Cifuentes, Luis (eds.), Essays on Hispanic Literature in Honor of Edmund L. King, Tamesis Books, London, 1983, pp. 217-223.
- Torre, Emilio E. de, José Hierro: poeta de testimonio, Ediciones José Porrúa Turanzas, Madrid, 1983 (Reproduce, con algunas variaciones, su tesis doctoral titulada El compromiso en la poesía de José Hierro, City University of New York, 1979)
- , "Una entrevista con José Hierro", en Anales de Literatura Española Contemporánea, 12, 1987, pp. 419-431.
- , "El espacio en la poesía de José Hierro", en Cuadernos hispanoamericanos, 445, julio 1987, p.111-122.
- , "La ciencia ficción en la poesía de José Hierro", en Monographic Review/Revista Monográfica, III, 1-2, 1987, pp.100-106.
- Uceda, Julia, "Tres tiempos en el poeta José Hierro", en Insula, 197, abril 1963, p.6.
- Uceda, Julia, "Juan Ramón Jiménez en relación con los poetas Otero, Hierro e Hidalgo", en Anales de la Universidad Hispalense, XXV, 1, 1964, pp. 51-75.
- Umbral, Francisco, "Poesías completas de José Hierro", en Punta Europa, 81, enero 1963, pp. 120-122.
- , "Un reportaje lírico", en El país, 6 de febrero de 1981, p. 27.
- , "Cuanto sé de él", en El mundo (Suplemento literario La esfera), 6 marzo 1993, p. 4.

Urrutia, Jorge, Imago litterae, Ediciones Alfar y Padilla Libros, Sevilla, 1984.

VV.AA., José Hierro, Premio Nacional de las Letras Españolas 1990, Anthopos y Ministerio de Cultura (Col. Ámbitos Literarios, Premios Nacionales de las Letras Españolas), Madrid, 1991.

VV.AA., Encuentro con José Hierro. Premio Nacional de las Letras Españolas, Ministerio de Cultura, Centro de las Letras Españolas, Madrid, 1992.

Verges, Pedro, "Las obras incompletas de José Hierro", en Camp de l'arpa, 16, enero 1965, pp.26-27.

Villar, Arturo del, "Lo que sabe José Hierro", en Alerta, 13 septiembre 1974, p. 17.

----- . "El vitalismo alucinado de José Hierro", en Arbor, 349, enero 1975, pp.67-80.

----- . "El escritor al día. José Hierro", en Nueva Estafeta, 639, julio 1978, pp. 7-11.

----- . "José Hierro, nombrador de cosas", en VV.AA., Encuentro con José Hierro... (véase), pp. 146-154.

Wright, Eleanor, "José Hierro", en The Poetry of Protest under Franco, Tamesis Book, London, 1986, pp. 157-161.

Zardoya, Concha, "José Hierro con las piedras y el viento", en su Poesía española del siglo XX. Estudios temáticos y estilísticos, Gredos, Madrid, 1974.

12.3. BIBLIOGRAFIAS SOBRE JOSÉ HIERRO

García Cantalapiedra, Aurelio, "Bibliografía de José Hierro", en Peña Labra, 43-44, primavera-verano, 1982, pp. 54-55.

Sin autor, "Artículos publicados en el diario Alerta", en Peña Labra, 43-44, primavera-verano 1982, pp. 27-28.

Corona Marzol, Gonzalo, Bibliografía de José Hierro Real, [Sin editorial], Zaragoza, 1988.

----- . "Bibliografía poética", en VV.AA., Encuentro con José Hierro. Premio Nacional de las Letras Españolas, Ministerio de Cultura, Centro de las Letras Españolas, Madrid, 1992, pp. 22-68.

12.4. BIBLIOGRAFÍA GENERAL

Aligheri, Dante, Divina Commedia, Edipem, Novara, 1973, 3 vols.

Bachelard, Gaston, Psicoanálisis del fuego, Alianza editorial, Madrid, 1966.

----- . "Instante poético e instante metafísico", en El derecho de soñar, Fondo de cultura económica, México, 1985, pp. 226-234.

Barella, Julia, "La reacción veneciana: la poesía española en la década de los setenta", en Estudios humanísticos, 5, 1983, pp. 69-76.

Bary, David, "Sobre el nombrar poético en la poesía española contemporánea", en Papeles de Son Armadans, XLIV, CXXXI, 1967, pp. 161-189. Recogido con alguna variación, y con el título de "Imagen y nombre en la poesía del 'cincuenta'" en su Lo que va de siglo. Estudios sobre cien años de Literatura Hispánica, Pre-Textos, Valencia, 1987, pp. 11-30.

Barral, Carlos, Los años sin excusa, Barral editores, Barcelona, 1978.

Barrie, J.M., Peter Pan, traducción de Nazaret de Terán Bleiberg, Alianza editorial, Madrid, 1987.

Bécquer, Gustavo Adolfo, Rimas, edición de Russell P. Sebold, Espasa-Calpe (col. Clásicos castellanos), Madrid, 1991.

Bousoño, Carlos, "Poesía contemporánea e poesía postcontemporánea", en Difference [Urbino], 2, octubre 1963, pp. 58-109. Recogido, con alguna modificación, y con el título de "Poesía

contemporánea y poesía poscontemporánea", en Papeles de Son Armadans, CI, agosto 1964. Posteriormente, pasa a engrosar las páginas de su Teoría de la expresión poética (véase), II, pp. 369-423, por donde citamos.

- . "Prólogo", en Claudio Rodríguez, Poesía 1953-1966, Plaza y Janés (col. Selecciones de poesía española), Barcelona, 1971, pp. 11-26. Recogido con el título de "La poesía de Claudio Rodríguez", en Carlos Bousoño, Poesía poscontemporánea (Véase), por donde citamos.
- . "Situación y características de la poesía de Francisco Brines", en Francisco Brines, Poesía 1960-1971. Ensayo de una despedida, Plaza y Janés (col. Selecciones de poesía española), Barcelona, 1974, pp. 11-94. Recogido, con el título de "La poesía se Francisco Brines", en Carlos Bousoño Poesía poscontemporánea (Véase), pp. 21-114, por donde citamos.
- . "Ensayo de autocritica", en su Antología poética 1945-1973, Paza y Janés (col. Selecciones de poesía española, Barcelona, 1976, pp. 7-100. Recogido en su Poesía poscontemporánea (véase), pp. 141-225, por donde citamos.
- . Teoría de la expresión poética, Gredos, Madrid, [1952] 1976, 6ª ed. (Versión definitiva), 2 vols.
- . Superrealismo poético y simbolización, Gredos, Madrid, 1979.
- . "La poesía de Guillermo Carnero", en Guillermo Carnero, Ensayo de una teoría de la visión (Poesía 1966-1977), Hiperión, Madrid, 1979. Recogido en Carlos Bousoño, Poesía poscontemporánea (véase), pp. 227-301, por donde citamos.
- . El irracionalismo poético (El símbolo), Gredos, Madrid, [1977] 1981, 2ª ed.
- . Épocas literarias y evolución. Edad media, Romanticismo, Época contemporánea, Gredos, Madrid, 1981, 2 vols.
- . Poesía poscontemporánea. Cuatro estudios y una

- introducción, Júcar, Madrid, 1985.
- . "La poesía es comunicación", en Insula, 523-524, julio-agosto 1990, pp. 13-14.
- Brines, Francisco, Poesía 1960-1981, Visor, Madrid, 1984.
- Cano, José Luis, Poesía española del siglo XX. De Unamuno a Blas de Otero, Guadarrama, Madrid, 1960.
- . "Situación de la poesía española actual", en Revista de la Universidad Complutense (Número especial dedicado a "La poesía actual", I), vol XXXIII, nº 92, julio-agosto 1974, pp.45-58.
- Carnero, Guillermo, "Poesía de posguerra en lengua castellana", en Poesía, 2, agosto-septiembre 1978, pp. 77-90.
- . "Apuntes para la historia del surrealismo en la poesía española de la alta posguerra", en Víctor García de la Concha (ed.), El surrealismo, Taurus (col. El escritor y la crítica), Madrid, 1982.
- . "La corte de los poetas. Los últimos veinte años de poesía española en castellano", en Revista de occidente, 23, abril 1983, pp. 43-59.
- . "La generación poética de 1936...hasta 1939", en Las armas abisinias. Ensayos sobre literatura y arte del siglo XX, Anthropos, Barcelona, 1989, pp.238-255,
- . "La poética de la poesía social en la posguerra española" , pp. 299-236, en su Las armas abisinias... (véase asiento anterior), pp. 299-336
- Castellet, José María, Un cuarto de siglo de poesía española (1939-1964), Seix Barral, Barcelona, 1966.
- Celaya, Gabriel, Poesía (1934-61), Giner, Madrid, 1962.
- Cirlot, Juan Eduardo, Diccionario de símbolos, Barcelona, Labor, 1991.
- Cobb, Carl W., "Spanish Poetry since 1939", en Contemporary Spanish Poetry (1898-1963), Twayne Publishers, Boston, 1976, pp. 139-146.

- Correa, Gustavo, Poesía española del siglo XX, Appleton Century Crofts, Educational Division, Meredith Corporation, Nueva York, 1972.
- Darío, Rubén, Páginas escogidas, edición de Ricardo Gullón, Cátedra, Madrid, 1979.
- Debicki, Andrew P., "Poesía como un acto de conocimiento: el texto, la intertextualidad y la experiencia de la lectura en la generación de los 50", en Susana Rivera y Tomás Ruiz Fabega (eds.), Simposio-Homenaje a Ángel González, José Esteban Editor, Madrid, 1987, pp. 55-69.
- Dirscherl, Klaus "La poesía española entre juego y compromiso", en Christoph Strosetzki, Jean François Borel y Manfred Tietz (eds.), Actas del I encuentro franco-alemán de hispanistas, Vervuert Verlag, Frankfurt am Main, 1991, pp. 206-213.
- Domínguez Caparrós, José, Métrica y poética. Bases para la fundamentación de la métrica en la teoría literaria moderna, Universidad Nacional de Educación a Distancia, Madrid, 1988.
- Durand, Gilbert, Las estructuras antropológicas de lo imaginario, traducción de Mario Armiño, Taurus, Madrid, [1979] 1981.
- Entrambasaguas, Joaquín de, "Verano de 1952", en Revista de Literatura, II, 3, julio-septiembre 1952 (Entre las páginas 237 y 244 información sobre la Antología consultada, de Francisco Ribes).
- Espronceda, José de, Poesías líricas y fragmentos épicos, edición de Robert Marrast, Castalia, Madrid, 1970.
- Figuera Aymerich, Ángela, Obras completas, Hiperión, Madrid, 1986.
- Ferrán, Jaime, y Testa, David P. (eds.), Spanish Writers of 1936, Crisis and Commitment in the Poetry of the Thirties and Forties. An Anthology of Literary Studies and Essays, Tamesis Book, London, 1973.
- García Berrio, Antonio, "¿Qué es lo que la poesía es?", en Lingüística española actual. Homenaje a Julio

Fernández-Sevilla, IX, 2, 1987, p. 177-188.

- . Teoría de la literatura (La construcción del significado poético), Cátedra, Madrid, 1989.
- García Cantalapiedra, Aurelio, Verso y prosa en torno a José Luis Hidalgo, Institución Cultural de Cantabria, Santander, 1971.
- García Cantalapiedra, Aurelio, Tiempo y vida de José Luis Hidalgo, Taurus, Madrid, 1975.
- García de la Concha, Víctor, La poesía española de 1935 a 1975. I. De la preguerra a los años oscuros: 1935-1944; II. De la poesía existencial a la poesía social, Cátedra, Madrid, 1987, 2 vols.
- García Lorca, Federico, Poeta en Nueva York, edición María Clementa Millán, Cátedra, Madrid, 1987.
- García Martín, José Luis, Las voces y los ecos, Júcar (col. Los poetas), Madrid, 1980.
- García Martín, José Luis, La segunda generación poética de posguerra, Diputación de Badajoz, Badajoz, 1986.
- Gil de Biedma, Jaime, Las personas del verbo, Seix Barral, Barcelona, 1991, 5ª ed.
- González, José María, Poesía española de posguerra (Celaya, Otero, Hierro. 1950-1969), EDI-6, Madrid, 1982.
- Gösell, Peter, y Lethäuser, Gabriele, Arquitectura del siglo XX, Taschen, Köln, 1991.
- Grande, Félix, Apuntes sobre poesía española de posguerra, Taurus, Madrid, 1970.
- Hidalgo, José Luis, Obra poética completa, edición de María Gracia Ifach, Institución Cultural de Cantabria, Santander, 1976.
- Ilie, Paul, "The poetics of Social Awareness in the Generation of 1936", en Jaime Ferrán y Daniel p. Testa (eds.), Spanish Writers of 1936... (véase), pp.109-123.
- Inman Fox, E., "La poesía 'social' y la tradición simbolista",

- en La Torre, 64, abril-junio 1969, pp. 47-62.
- Inman Fox, E., "The poetry of the Generation of 1936", en Jaime Ferrán y David P. Testa (eds.), Spanish Writers of 1936 (Véase), pp. 49-67.
- Jiménez, José Olivio, "Diez años de poesía española: 1960-1970", en su Diez años de poesía española 1960-1970, Insula, Madrid, 1972. pp. 15-32.
- . "Invasión de la realidad (1962) en la poesía de Carlos Bousoño", en su Diez años de poesía española. 1960-1970 (véase asiento anterior), pp. 15-32.
- . La presencia de Antonio Machado en la poesía española de posguerra, Society of Spanish and ASpanish-American Studies, The University of Nebraska-Lincoln, Lincoln, 1983.
- . "Variedad y riqueza de una estética brillante", en Insula, 505, enero 1989, p. 2.
- . y Cañas, Dionisio, "Introducción de urgencia a la poesía española de posguerra", en Siete poetas españoles de hoy: José Hierro, Carlos Bousoño, Angel González, Jaime Gil de Biedma, José Angel Valente, Francisco Brines, Claudio Rodríguez, Oasis, México, 1983, pp. 7-30.
- Jiménez, Juan Ramón, Libros de prosa.1., edición de Francisco Garfias, Aguilar, Madrid, 1969.
- . Libros de poesía, Sonetos espirituales. Estío. Diario de un poeta recién casado. Eternidades. Piedra y cielo. Belleza. Poesía. La estación total. Animal de fondo, recopilación y prólogo de Agustín Caballero, Madrid, Aguilar, 1972.
- . Leyenda, edición de Antonio Sánchez Romeralo, Cupsa, Madrid, 1978.
- Jiménez-Fajardo, Salvador, y Wilcox, John (eds.), After the War: Essays on Recent Spanish Poetry, Society of Spanish and Spanish-American Studies, Boulder, 1988.
- Klibansky, Raymond, Panofsky, Erwin, y Saxl, Fritz, Saturno y la melancolía. Estudios de historia de la filosofía

- de la naturaleza, la religión y el arte, versión española de María Luisa Balseiro, Alianza editorial, Madrid, 1991
- Lamet, Pedro Miguel, S.J., "Poesía y ateísmo", en Reseña. Literatura, arte y espectáculos, III, 13, junio 1966, pp. 163-184.
- Lázaro Carreter, "El poema y el lector (El poema lírico como signo)", en De poética y poéticas, Cátedra, Madrid, 1990, pp. 15-33.
- Lechner, J., El compromiso en la poesía española del siglo XX. Parte segunda: de 1939 a 1974, Universitaire Pers Leiden, 1975.
- León, Fray Luis de, Poesías, edición del P. Angel C. Vega, Saeta, Madrid, 1955.
- Ley, Charles David, Spanish Poetry since 1939, The Catholic University of America Press, Washington, 1962.
- Luis, Leopoldo de, "El compromiso en la poesía (Sobre un libro de J. Lechner)", en Ínsula, 354, mayo 1976, p.4.
- Machado, Antonio, Poesías completas, edición de Oreste Macrí, Espasa-Calpe, Madrid, 1989.
- Mangini González, Shirley, "Entre la experiencia y la revelación: la metapoética en la España de posguerra", en Anales de la literatura española contemporánea, 10, 1985, pp. 31-40.
- Marín, Diego, Poesía paisajística española, Tamesis Books, London, 1976.
- Marín, Diego, "La naturaleza en la poesía española", en Cuadernos hispanoamericanos, 314-315, agosto-septiembre 1976, pp. 249-270.
- Marrast, Robert, José de Espronceda y su tiempo, Crítica, Barcelona, 1989.
- Mistral, Gabriela, Tala, Losada, Buenos Aires, 1975, 6ª ed.
- Navas Ruiz, Ricardo, El romanticismo español, Cátedra, Madrid, 1990, 4ª ed.

- Otero, Blas de, Con la inmensa mayoría, Losada, Buenos Aires, 1972, 2ª ed.
- Palomero, María Pepa, Poetas de los 70. Antología de la poesía española contemporánea, Hiperión, Madrid, 1987.
- Palomo, "Los clásicos españoles en la literatura contemporánea", en Atlántida, 8, octubre-diciembre 1991, pp. 60-70
- Payeras Grau, María, Poesía española de posguerra, Prensa Universitaria, Palma de Mallorca, 1986.
- Paz, Octavio, El arco y la lira. El poema. La revelación poética. Poesía e historia, Fondo de cultura económica, México, 1986, 3ª ed.
- , La otra voz. Poesía y fin de siglo, Seix Barral, Barcelona, 1990.
- Pont, Jaume, El postismo. Un movimiento estético-literario de vanguardia, Edicions del Mall, Barcelona, 1987.
- Pound, Ezra, El arte de la poesía, Editorial Joaquín Mortiz, México, 1989.
- Pozuelo Yvancos, Teoría del lenguaje literario, Cátedra, Madrid, 1989.
- Provencio, Pedro, Poéticas españolas contemporáneas. La generación del 70, Hiperión, Madrid, 1988.
- Puente, Joaquín de la, Barjola, Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia (col. Artistas españoles contemporáneos), Madrid, 1971.
- Rémy, Yves y Ada, Bramhs, Espasa-Calpe, Madrid, 1984, 3ª ed.
- Ribes, Francisco, Antología consultada de la joven poesía española, Distribución Mares, Valencia, 1952.
- Rodríguez, Manuel José, Dios en la poesía española de posguerra, Eunsa, Pamplona, 1977
- Rodríguez, Claudio, Casi una leyenda, Tusquets, Barcelona, 1991.

- Rodríguez Alcalde, Vida y sentido de la poesía actual, Editora nacional, Madrid, 1956.
- Rogers, Douglass, "Posturas del poeta ante su palabra en la España de posguerra", en Jiménez-Fajardo, Salvador, y Wilcox, John (eds.), After the War: Essays on Recent Spanish Poetry (véase), pp. 55-65.
- Sebold, Russell P., Cadalso el primer romántico 'europeo' de España, Gredos, Madrid, 1974.
- Siles, Jaime, "Dinámica poética de la última década", en Revista de occidente, 122-123, julio-agosto 1991, pp. 149-169.
- , "Los novísimos: la tradición como ruptura, la ruptura como tradición", en Insula, 505, enero 1989, pp. 9-11.
- Talens, Jenaro, "(Desde) La poesía de Antonio Martínez Sarrión", en Antonio Martínez Sarrión, El centro inaccesible (Poesía 1967-1980), Hiperión, Madrid, 1981, pp. 7-37.
- , "De la publicidad como fuente historiográfica: la generación poética española de 1970", en Revista de occidente, 101, octubre 1989, pp. 107-27.
- Torre, Guillermo de Torre, "Contemporary Spanish Poetry", en Texas Quarterly, IV, 1, spring 1961, pp. 55-78.
- Urrutia, Jorge, Imago litterae, Alfar y Padilla Libros, Sevilla, 1984.
- Valente, José Angel, "Darío o la innovación", en su Las palabras de la tribu, Siglo XXI, Madrid, 1971, pp. 77-88.
- Vega, Lope de, Lírica, edición de José Manuel Blecua, Castalia, Madrid, 1981.
- Villena, Luis Antonio, "Barras situacionales a una década de nuestra poesía", en Las nuevas letras, 3-4, septiembre-diciembre 1985, pp. 136-138.
- Wilcox, John, "Spanish Poetry from the mid 1930s to the mid 1980s: an Introduction", en Jiménez-Fajardo

Salvador, y Wilcox, John (eds.), After the War:
Essays on Recent Spanish Poetry (véase), pp. 15-28.